

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOME
XXIII
1986

COMITÉ DE REDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU
MANUELA CERNAT
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITERA
FLORIAN POTRA
ION TOBOȘARU

ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences So-
ciales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARTĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÉÂTRE,
MUSIQUE, CINÉMA paraît une fois par an. Toute commande ou abon-
nement de l'étranger seront adressés à ROMPRESFILATELIA, Serviciul
EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box 12—201, Télex 10376, prsfi r,
Calea Griviței 64—66, București, România, ou bien à ses représentants de
l'étranger. Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange
du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la ré-
daction: 196, Calea Victoriei, 77104, București, c. p. 22—129, tél. 50 56 80

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79 717 București, téléphone 50 76 80
ROMÂNIA

711 1017

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXIII, 1986

ION ZAMFIRESCU, À la lumière d'un anniversaire	3
--	---

ÉTUDES

ION TOBOȘARU, La réception esthétique du théâtre	5
IOANA MĂRGINEANU, Le théâtre de Romulus Guga — dimensions humanistes et originalité de style	15
I. IGIROȘIANU, Hypothèses et réalités concernant l'œuvre et la vie de Molière	19
CORNELIU-DAN GEORGESCU, A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of "Birth" and "Death"	23
NICOLAE MUȘAT, L'influence de l'école de Crémone sur la lutherie contemporaine	27
GEORGE LITTERA, L'avant-garde littéraire roumaine et le film	33
FLORIAN POTRA, Analyse provisoire de la production cinématographique de la décennie 1976—1985	39

CENTENAIRE LUPU PICK (1886—1931)

OLTEEA VASILESCU, La contribution d'un cinéaste d'origine roumaine au développement du film expressionniste allemand: Lupu Pick	53
---	----

RECHERCHES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

TITUS MOISESCU, Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: «L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna» (M 1102)	59
--	----

CHRONIQUE DE LA VIE SCIENTIFIQUE

<i>L'Agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art (1985)</i>	75
<i>Le X^e Festival International «Georges Énesco» — Le symposium de musicologie, Bucarest, 1985</i> (Elena Zottoviceanu)	76

inv. 14.948

inv. 25 / 1986

<i>Le symposium « Musica Antiqua Europae Orientalis », Bydgoszcz, 1985</i>	76
<i>Voyages d'études: Suède et Yougoslavie (Elena Zottoviceanu)</i>	77
<i>Documentation au Danemark (Hrisanta Trebici-Marin)</i>	78

COMPOTES RENDUS

ION CAZABAN, <i>Caragiale și interpretii săi (Constantin Paraschivescu). . .</i>	79
CLEMANSĂ-LILIANA FIRCA, <i>Catalogul tematic al creației lui George Enescu, I (1886—1900) (Elena Zottoviceanu)</i>	80
HRISANTA TREBICI-MARIN, <i>Anastasimatarul de la Cluj-Napoca, ms. 1106 (Marin Ionescu)</i>	80
ADRIANA ȘIRLI, <i>Repertoriul tematic al manuscriselor bizantine și post-bizantine (secolele XIV—XIX), vol. I, Anastasimatarul (Marin Ionescu)</i>	81
CORNELIU-DAN GEORGESCU, <i>Jocul Popular Românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale (Hrisanta Trebici-Marin)</i>	82

On compte six siècles cette année — 1986 —, depuis l'avènement du prince Mircea le Grand au trône de la Valachie.

Cet événement oblige. Il a une grandeur historique. Il renferme des dates capitales concernant l'établissement de l'Etat roumain. Cet événement reflète des directions de pensée et des directions d'évolution de la vie et de notre développement en tant que peuple. Son fonds politique est également rempli d'autant de significations spirituelles. Il n'existe peut-être pas de secteur de création et d'affirmation nationales incapable de reconnaître, en une certaine mesure, directement ou indirectement, ses profondes affinités avec cet événement. Ainsi, la conscience roumaine subit la tension d'une importante préoccupation.

Nous devons accomplir, premièrement, un devoir commémoratif. Le règne de Mircea le Grand représente l'un des chapitres de base de notre passé national. La figure du prince régnant est vivement enfoncée dans les données de la sensibilité autochtone. Ses traits sont, en général, confondus avec les traits caractéristiques de la psychologie de notre peuple. Son renom signifie : sagesse, expérience de la vie, liaison morale avec une terre ancestrale, équilibre de la justice et des actes, formes de profond et fidèle caractère humain. Tout ceci appartient au patrimoine spirituel du pays, fait pousser des sentiments communs de respect et de reconnaissance ; incite à la méditation et au recueillement ; devient des motifs et des lieux de pèlerinage. Donc, dans l'atmosphère de l'événement commémoré, il est tellement nécessaire de manifester amplement ces sentiments empreints de toute leur force émotive, de toute leur vérité spirituelle !

Nous avons, en même temps, un devoir qui nous porte à méditer. Les faits en cause, imbus de leur autorité silencieuse, nous l'imposent, nous l'exigent. Recapituler et vénérer ces faits n'est pas suffisant. Nous devons également leur consacrer notre réflexion et les cerner sous un prisme philosophique ; nous devons ainsi essayer de pénétrer aussi, en dehors de ce qu'ils ont représenté au moment de leur action, la signification qu'ils continuent à inscrire dans l'arc vivant de notre existence historique.

À LA LUMIÈRE D'UN ANNIVERSAIRE

Ion Zamfirescu

Mircea le Grand n'a pas été seulement un prince régnant roumain ; il était également une personnalité européenne. Sa vision et sa conception de l'Etat ne se limitaient pas à la terre roumaine, elles dépassaient les frontières du pays en se ramifiant dans tout l'espace sud-est continental. A titre de stratège, il peut être mesuré avec les vaillants dirigeants des croisades. En tant que diplomate, il était au centre d'un système d'actions et d'alliances qui allait instituer des lignes de force et des préoccupations durables dans le processus médiéval de la configuration européenne. Sur un large espace de notre continent, tourmenté durant cette période par de multiples menaces et incertitudes — déclin de Byzance, les conquêtes musulmanes approchant le Danube, les différentes suites, pas encore résorbées, de l'époque des invasions et des destructions barbares, l'impérialisme des rois investis de mission apostolique, etc. —, la fondation de la Valachie et sa consolidation, réalisées durant le règne de Mircea le Grand, ont constitué des facteurs européens d'ordre, d'équilibre et de stabilité.

Nous connaissons le nom que Mircea le Grand a assumé à son titre de prince régnant : « Grand voïévode et unique souverain, prince régnant de tout le pays de l'Ungrovalachie et des contrées au-delà des montagnes, et encore des étendues vers le pays des Tartares, et duc de l'Amlaş et du Făgăraş, et prince du

Banatul Severinului et des deux parties de toute la Podunavia, et encore jusqu'à la Grande Mer et unique souverain de la cité Dîrstor ». Au-delà de la réalité exprimée dans l'esprit de l'époque — car Mircea le Grand a été un homme de son époque — nous comprenons dans les raisons de fond de ce titre un sondage de l'histoire; une vision intégrante du territoire national; la promesse d'une grande unité politique et spirituelle; et, dans l'ensemble, nous avons le pressentiment d'une volonté active, lucide, fermement décidée, destinée à affermir le pays.

Mais, le fait qui illustre tout particulièrement le sens historique et politique du prince roumain c'est son combat contre l'avance musulmane vers l'espace européen. Il a compris, bien avant de nombreux princes et chancelleries d'Etat, la gravité de la menace musulmane, les conjonctures de l'époque capables de lui venir en aide, les problèmes vitaux susceptibles d'être posés à l'existence et au fonctionnement de la civilisation européenne. Il a adopté le phénomène des croisades; il a participé à certains déroulements politiques et militaires de ces actions. Sa pensée de stratège et sa vocation diplomatique lui auraient peut-être permis d'empêcher le désastre de Nicopole si l'on avait tenu compte de ses conseils et s'il y avait été possible pour la gravité du moment de prévaloir sur certaines attitudes arrogantes et de vanité occidentales. En sa conscience, Mircea le Grand se considérait un prince chrétien, non seulement par son appartenance à l'aire de la culture byzantine, mais aussi par ses décisions en tant que facteur actif dans le camp européen, dévoué aux raisons historiques et spirituelles du continent. Malgré les victoires remportées dans plusieurs batailles contre l'armée turque et quoiqu'il ait été considéré à l'époque l'un des plus puissants adversaires européens du sultan, le prince Mircea le Grand a consenti finalement à payer le tribut exigé par l'empire ottoman. Ce fait a suscité différentes interprétations. De toute façon, ce tribut ne signifiait pas son abdication; au contraire, c'était le prix imposé par les circonstances, en accord avec une série de pratiques féodales de l'époque, afin d'assurer au pays le répit dont il avait besoin et de pratiquer une politique de résistance susceptible d'éviter des confrontations à conséquences

imprévisibles. C'est une conception profondément pensée, imbue de tact diplomatique et de claire-vision des réalités roumaines. L'esprit de cette conception survivra au règne de Mircea le Grand, en devenant durant plusieurs siècles un élément-clé de notre volonté d'existence et de liberté en tant que peuple.

Nous méditons à ces faits dans la lumière de la perspective de la compréhension du temps. Cet anniversaire nous amène au cœur de réflexions intéressantes intimement non seulement les processus de notre vie interne, mais également notre présence historique dans la suite des affaires européennes. L'impérialisme ottoman a longtemps posé à notre continent des problèmes pénibles au sujet de l'autonomie, de la sécurité et de ses possibilités de développement. Par l'effet de leur situation géographique et leur implication aux vastes réseaux extérieurs d'intérêts contradictoires, les provinces roumaines se trouvaient à la porte la plus grande ouverte et la plus lourdement exposée aux pénétrations musulmanes au centre de l'Europe. La résistance roumaine à ces percées renferme la valeur et les significations de fonction européenne. En nous défendant, nous avons défendu les autres aussi. Le mode dont nous avons rempli ce devoir renferme des traits et des vertus exemplaires. Dorénavant, nous devons, nous et le monde extérieur, nous pencher sur ces réalités avec une volonté de compréhension et un sens de justice plus aigus.

Les écrivains Grigore Alexandrescu, dans *Umbra lui Mircea la Cozia* (L'ombre de Mircea à Cozia); M. Eminescu dans *La 3^e épître*; plus récemment, Dan Tărchilă dans le drame *Io, Mircea Voievod* (Moi, Mircea Voievode), chacun dans son genre et ses moyens artistiques, se sont approchés des vérités de ce règne, ils les ont présentées dans un vêtement lyrique, ils leurs ont donné la force de circulation dans la sensibilité de notre communauté nationale. Ces actions doivent continuer; ces commencements doivent s'associer constamment de nouvelles dimensions, valences et perspectives. L'histoire réclame véritablement la méthode et la rigueur du chercheur exégète; elle doit, toutefois, respirer en un climat de transfigurations, le climat dans lequel l'émotion humaine ne pourra jamais geler ou se dissiper.

LA RÉCEPTION
ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE*Ion Toboşaru*

La réception des arts se constitue toujours comme une recherche, et souvent comme une vraie démarche intellectuelle, complexe, plurivalente. Seul le processus de la réception, simple mécanisme de communication ou manière neutre de transmission, pourrait être étudié indépendamment ; mais dans l'esprit de l'époque contemporaine le phénomène de la réception s'impose sous les dimensions d'un acte qui sollicite de vastes perspectives. Donc, l'étude de la réception est liée aux aspects de l'investigation pédagogique, psychologique, sociologique, esthétique, soumise aux écrans culturels qui permettent au récepteur (le public) l'assimilation mature, idéale, des faits artistiques.

C'est une chose bien connue, souvent devenue lieu commun, que l'altitude de la civilisation d'un peuple, d'une nation dans une étape historique donnée se mesure par la richesse des images dans lesquelles sa spiritualité se retrouve, dans lesquelles sont renfermées les traditions et les aspirations de la collectivité. L'histoire de la civilisation, dès le berceau de l'antiquité européenne jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, atteste — par des œuvres d'architecture, de peinture, de sculpture, par les arts du spectacle sous le rapport de la création et de l'interprétation — les diverses modalités d'objectivation des pensées, des sentiments, de la conscience de l'homme et de l'humanité dans la durée de l'image artistique. Mais le degré de civilisation d'un peuple, d'une nation se mesure en même temps par la capacité des collectivités de comprendre les œuvres d'art, de les assimiler, dans le processus de l'éducation esthétique, dans l'ample processus d'identification du « contemporain » avec l'univers de l'art, avec l'univers en images de l'histoire passée et présente, lointaine et proche, assiégeante.

En quoi consiste au fond le caractère plurivalent et complexe de la réception (esthétique) des arts et, pour notre démarche, du théâtre ? La réception est indissolublement liée à l'action d'éducation esthétique du public, à l'action culturelle d'éducation de la nation, au climat de la civilisation, aux conditions sociopsychologiques, propices à l'émulation dans la société roumaine socialiste. La stimulation de la créativité détermine et influence l'esprit inventif et la hauteur des

aspirations en même temps que la sensibilité et l'émotion des « constructeurs », tout cela passé par le filtre de la raison, de la réflexivité, de la « logique d'assemblage » des éléments qui composent la conception, la vision et l'attitude confessées dans le tumulte de la réalité sociale et morale qui nous entoure. Une réception authentique commence et se développe diffusément, spontanément, mais toujours marquée par l'étude du tableau artistique de la société vue à la lumière des valeurs spirituelles, toujours rythmée par leurs pulsions. La réception est constituée par fascicules : l'éducation esthétique, la culture générale et de spécialité, l'expérience propre de création et de créativité. La recherche de la créativité sous le rapport de la réception esthétique ouvre un large horizon divisé par les irradiations solaires de la pensée et de la méditation. La réception devient une « chronique » et un « instantané » de la culture lorsque le public fait preuve de l'appétit formé par la souplesse de la sensibilité et de la réflexivité, déterminées par les conditions sociales florissantes de l'époque où lui, le public, s'affirme comme un être réel, authentique, comme un groupe social nouveau dans la sphère de la civilisation contemporaine.

La réception esthétique de l'art devient dans les conditions du socialisme roumain multilatéralement développé un problème d'importance nationale, lié à la formation

et l'affirmation de la spiritualité dans l'ambiance d'un espace culturel élaboré.

Le réseau culturel, le réseau diversifié de la culture active et engagée contribue, à présent, avec ferveur, à la propulsion d'une réception supérieure et tend, implicitement, à la maturation totale d'une vision esthétique. L'éducation esthétique et la réception se veulent considérées comme des éléments complémentaires dans un circuit complexe des valeurs. Les valeurs de l'éducation esthétique sont ainsi intégrées dans le palmarès des valeurs déterminées par la société et qui posent leur empreinte sur le fond aperceptif de l'homme, du public, sur son contour et sa physionomie spirituelle.

La réception esthétique se constitue comme un champ d'étude soumis aux rigueurs de la recherche, des investigations de sémiotique jusqu'à celles d'ordre socio-psychologique. L'éducation de la sensibilité diffuse, de l'impressionnabilité représenterait un point de départ. Peu à peu, à cette « magistrale » s'ajoutent des formes et des modalités nouvelles d'éducation de la réception, dont les plus efficaces sont sans doute celles institutionnelles. Le canal de l'éducation de l'acte de réception par l'intermédiaire de l'école et le canal de la généreuse implication dans le Festival national « L'Hymne à la Roumanie », cette modalité originale et particulière de stimulation de la créativité, sont des modes importants de fortification esthétique du public. Il y a une influence commune, très vive, de tous les arts qui agissent sur le développement de la sensibilité réceptrice. La hiérarchisation hypothétique des arts nous menerait seulement à des constatations subjectives, arbitraires, absolutistes. De tous les arts choisissons le théâtre, considéré un art composite dans le système général de la créativité artistique connu dans l'histoire et la contemporanéité. Donc, nous allons choisir *le théâtre*, comme moment possible dans la recherche de la réception esthétique et implicitement de l'éducation esthétique. Le théâtre, poésie dramatique et art spectaculaire, nous apparaît comme *l'art de la communication* par excellence, comme l'unique « dialogue » possible, comme une histoire et une contemporanéité construites ensemble dans un univers unique, artificiel, imaginé, inventé par ses créateurs, comme un univers-état dans le tumulte des actions, des conflits,

des collisions et des antagonismes imaginés et interprétés comme geste culturel et civilisateur, comme *art* — percutant et bénéfique — dans l'acte de l'ennoblissement de la sensibilité humaine. Grave et hédonique, le théâtre contribue pleinement à l'état de grâce par lequel le public devient le modèle artistique exponentiel d'un possible devenir réel. Le mécanisme de la réception et de la configuration du statut du public impose à présent la découverte de la création théâtrale dans le processus de son assimilation. La littérature dramatique crée un monde et un univers littéraire-poétique, l'art scénique recrée le même monde avec les signes et les symboles du théâtre, le public décode l'univers de la scène l'accommodant à sa propre compréhension. Donc, *le fait théâtral* dans ses éléments composants, dans sa « triade », se constitue comme une unité incandescente. La succession est logique et transitoire par sa nature, sans accorder le primat à l'un ou à l'autre des éléments impliqués dans son écoulement. La littérature dramatique vit par l'art du spectacle et — simultanément — le spectacle, la force de sa raison, sont validés par la *réception*. La littérature dramatique et l'art scénique aux statuts spécifiques et propres, sont complémentaires. L'idée de « primat » a formé l'objet de certaines recherches qui se sont fatiguées pendant un demi-siècle. A présent, nous parlons de « complémentarité » comme d'un état de grâce accordé au spectacle et à la littérature toutefois. Et toujours à présent, nous parlons de la réception, et du public, dans les termes modernes du climat de la spiritualité contemporaine. Nous parlons du public considéré comme une catégorie socio-esthétique, hétérogène dans son concret et homogène sous le rapport de ses aspirations. Donc, le public « lit le drame » dans les images du spectacle et décode le spectacle par l'incidence des signes et des symboles qu'il extrait d'une aire culturelle désirée. Le public va au-delà de la réception sensorielle aboutissant à la zone de la réception intellectuelle et aspirant à s'intégrer à un monde par lui vu, ou imaginé.

Le paysage de la littérature dramatique dans sa variété problématique et stylistique crée un panorama de la société roumaine contemporaine. Une histoire sensible, artistique de la société se colorie vivement dans la dramaturgie de Horia

Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu, auteurs de marque et — dans le champ vaste des lettres consacrées à la scène qui dressent un obélisque à notre culture — dramaturges réputés. La dramaturgie contemporaine se manifeste dans des dimensions majeures des genres et des espèces qui donnent relief au théâtre moderne et actuel. Le drame social, à côté du drame historique, le drame politique à côté du drame poétique, la comédie satirique et la comédie lyrique totalisent quelques aspects de l'écriture dramatique. L'efflorescence de la littérature dramatique coïncide avec l'efflorescence de l'art scénique. L'art scénique de notre temps a gagné des valences renouvelées, évoluant dans l'esprit de la nouvelle théatralité. La tradition a amplifié l'innovation et les innovations du théâtre contemporain ont déterminé des modalités de communication spécifiques et propres au climat théâtral de l'époque étudiée. La mise en scène est devenue une école de l'esprit, tout comme les créations de l'acteur qui ont imposé le théâtre actuel dans le monde. Nous assistons au déploiement d'un large éventail stylistique de la mise en scène, paré de la culture et de la réflexivité et, en même temps, nous participons à l'épanouissement des formes les plus modernes de l'expressivité de l'acteur. L'art scénique a élargi son espace de représentation et la construction scénographique a beaucoup contribué à la modernisation du phénomène théâtral. La modernité du théâtre doit être comprise comme un problème culturel contemporain et en même temps comme une remise en équilibre des valeurs concernant le processus des transformations d'ordre artistique que le temps actuel demande, de telle manière que la scène et le spectacle se constituent comme un phénomène qui homogénéise l'histoire passée et la contemporanéité de la mentalité esthétique spectaculaire dans une unité culturelle irradiante.

Périssables, fulgurantes, les œuvres de l'art du théâtre restent dans l'histoire d'une époque, dans l'histoire du temps révolu, entrelaçant leurs trajectoires avec celles des œuvres créées par les arts pareils ou apparemment lointains. Le théâtre dure dans l'histoire de la civilisation d'un peuple par la mémoire et la mentalité du public, et par la théatralogie qui étudie le devenir de la création dramatique dans

des accumulations de faits sélectionnés par la vision culturelle et par l'idéologie de la société. De ce point de vue, la réception occupe une place importante dans l'analyse du fait théâtral. Le public et la réception, donc le sujet dans son processus esthétique, témoignent de tout ce que le théâtre a contraint pendant une certaine époque. L'importance du public et de la réception nous semble légitime donc, dans l'étude complexe de l'image d'un théâtre conservé avec piété dans la mémoire affective des récepteurs. L'investigation délicate du mécanisme de la réception enrichit l'histoire de l'art théâtral de la même façon qu'une histoire de la mentalité du public enrichirait également l'histoire du théâtre. Il y a une forme supérieure et spécialisée de la réception renfermée dans *la critique*, la critique de théâtre qui déchiffre professionnellement le mécanisme de la réception et dresse des fiches pour une possible histoire des arts du spectacle. Considérée sous le rapport de la réception, la critique joue un rôle important, culturel et idéologique aussi, ce qui impose au système des valeurs qu'elle cultive dans l'esprit de l'objectivité de déterminer une influence bénéfique sur le public. La critique s'intègre dans les arts du spectacle par observation aiguë et elle recompose en concepts le mécanisme de la création scénique, en faveur de la théorie et de la poétique appliquées. La critique est donc un acte de culture dont l'objet est constitué par le spectacle. L'influence de la critique se manifeste aussi dans la sphère du spectacle proprement-dit, et non dans le mécanisme de l'institution théâtrale. La réflexivité critique est de nature esthétique et sociale, contribuant à la direction artistique et morale des arts du spectacle.

La relation entre la réception et la critique de théâtre offre des zones de recherche souvent inédites concernant l'éducation du public par l'intermédiaire des arts du spectacle. Etant donné que la critique représente une forme supérieure et spécialisée de réception, le rôle de l'acte critique dans le processus de l'éducation esthétique occupe une place centrale. Les exigences de la critique réclamées par la culture de notre temps sont directement liées à la tendance du modelage de la réception à la lumière de certains critères supérieurs, des critères culturels et moraux appelés à déterminer le profil moderne du public. La critique de théâtre

recompose le spectacle dans des catégories et des concepts; elle démonte le processus de la création artistique le mettant en relation avec les significations de l'œuvre scénique; elle produit « la lecture » spectaculaire en vertu de la logique de l'art théâtral; elle émet des jugements de valeur, globaux et particuliers, des jugements qui portent l'empreinte de la sensibilité subjective du critique; enfin, la critique de théâtre contribue à l'affirmation d'un climat spirituel de vie artistique propice à l'évolution de l'art théâtral. La modernité de la culture théâtrale a diversifié les types de critique de théâtre. Sans tenir compte de la forme ou de la formule de la critique, si elle est théorique par excellence (esthétique) ou appliquée, philologique ou stylistique, on demande à la critique de trouver une ligne culturelle directrice pour l'évolution du théâtre, en concordance avec les tendances fortifiées par l'idéologie de la présente époque et par les aspirations de la société. Le jugement critique subjectif est validé par le jugement collectif supérieur en accord avec les impératifs imposés par la société, dans la vaste construction de l'éducation spirituelle moderne et contemporaine. Les critères de l'acte critique appartiennent à la mentalité de la société qui les émane et ils serviront à son affirmation idéologique et morale dans la réalité environnante. Il y a une formule qui préconise l'action dans la critique et la critique de théâtre se veut critique d'action. La critique d'action est incluse dans l'action générale de la société et elle ne se superpose pas à l'institution de spectacle ou aux facteurs de décision. L'acte de la critique d'action impose l'observation attentive du phénomène théâtral dans une aire culturelle plus large. Les normes de la critique d'action restent les normes de la critique de théâtre, mais les aspects particuliers de la critique issus des méthodologies possibles doivent être unifiés par l'esprit de la culture d'action, par l'esprit de la culture engagée. C'est pourquoi on sollicite à la critique des jugements de valeur solides, en concordance avec les jugements éthiques qui contribuent à l'action de diriger authentiquement le mouvement théâtral. L'esthétisme et les absolutismes en matière de critique, l'usage excessif des formules hermétiques sous l'égide du post-modernisme provoquent des troubles dans l'acte

de la réception esthétique. Une éducation esthétique bien rythmée, rigoureusement systématique s'édifie sur les fondements classiques rénovateurs et l'œuvre critique devient salutaire lorsqu'elle contribue à l'extension du front d'action de la formation du goût artistique authentique par l'intermédiaire de l'art théâtral. La critique de théâtre discerne la non-valeur et modèle les valeurs mêmes de l'art du spectacle dans l'esprit d'une réception adéquate.

Au-delà des aspects de la réception, aspects qui tiennent compte du public et de son éducation esthétique, la critique de théâtre annonce par des constatations et des considérations les succès et les limites des créateurs consacrés à l'art scénique. L'opération critique authentique, au moment où elle recompose le processus de la création artistique, doit pénétrer l'œuvre scénique, actionner à l'intérieur de la création artistique, dominant son esthétique et sa psychologie. Une telle formule critique, dépourvue des tares de la pléthore littéraire, impose par la découverte de l'art du spectacle dans ses nobles essences. La critique de théâtre est implicitement philologique et directement théâtrologique dans les ouvertures créées par la science du théâtre. Le contour de l'univers humain renfermé dans les images de la poésie dramatique, le contour de l'univers humain fabulé, imaginé dans l'art scénique, les significations de l'univers scénique, les modalités de la communication et la capacité de la réception de l'œuvre scénique impliquent certains attributs supérieurs de la critique de théâtre — critique culturelle qui annule les spectacles en dérive des zones périphériques du mouvement théâtral. Les modalités variées de l'acte critique annulent en même temps la linéarité, l'énoncé commun — en dynamisant la percuteance de la critique, par une action efficace qui tient compte de l'œuvre scénique reflétée dans la mentalité du public. Les deux dernières décennies de notre siècle, la préoccupation pour l'ascension du théâtre et l'élargissement des espaces qu'il occupe dans le processus de l'éducation esthétique a cultivé la formule d'un système de critique-débat, occasionné par d'amples manifestations culturelles théâtrales spécialisées, dans de différentes zones géographiques qui appartiennent à la carte spirituelle de la société roumaine contemporaine. L'efficiencia de la critique

s'est manifestée ainsi au cadre des collectifs théâtraux et au cadre des colloques entrepris avec les créateurs et le public sous la coupole *sui generis* du Festival national « L'Hymne à la Roumanie ». De cette manière, la critique de théâtre a élargi sa sphère d'investigation, enrichissant « le matériel » de réflexion, parfois sur le plan républicain. Ce caractère itinérant de l'action critique a fait croître les valences de la critique d'action avec des résultats bénéfiques réciproques. La généralisation de l'acte critique a tenu compte de l'ample courant du mouvement théâtral et a connu la pulsation du théâtre dans d'innombrables centres culturels. La critique de théâtre a gagné à cette occasion de nouveaux éléments en relation avec un répertoire raccordé aux profils démographiques, territoriaux. La réception du phénomène théâtral contemporain, quant à l'hétérogénéité du public, implique également une certaine sélection du répertoire qui rime avec les nécessités locales. Ces « nécessités locales », qui ne minimisent pas l'importance de l'art scénique, « là-bas » et « alors », mais modèlent la culture théâtrale en fonction des « bénéficiaires ». Dans ces conditions « itinérantes », la critique d'action, s'est imposée comme une forme critique « orale », avec des accomplissements liés aux perspectives du théâtre dans de différentes zones géographiques. Ainsi, la critique a amplifié ses valences praxiologiques par son efficacité, son active présence dans « la théâtrospère » de notre époque. C'est évident que l'œuvre d'art — dans ce cas, l'art du spectacle — représente le meilleur mentor pour l'éducation du public par l'intermédiaire de l'imaginaire, de la réflexivité stimulée par la création scénique.

Mais la critique de théâtre reste complémentaire à la culture théâtrale augmentant les vertus de la modalité de réception. Elle offre à la réception des bases culturelles solides et facilite le processus dans des conditions optimales. Parmi les multiples attributs de la critique de théâtre il faut souligner ceux qui visent la culture. Et c'est, peut-être, justement de ce point de vue que la critique de théâtre doit se fonder sur les bonnes traditions de la critique connues de l'évolution des idées et des théories concernant la critique au début du XX^e siècle. Les traditions de la critique théâtrale sont sans cesse enrichies par l'idéologie esthé-

tique de l'époque contemporaine et par les éléments des nouvelles méthodologies de la critique d'art de ces dernières décennies, une critique d'art confrontée avec l'expérience artistique novatrice de l'époque. Aujourd'hui, la critique de théâtre recommande « des lectures spectaculaires » spécifiques et propres à la culture contemporaine, socialiste. Ces « lectures spectaculaires » doivent être choisies soit de l'œuvre des classiques, soit de celle des contemporains, dans des visions artistiques et des modalités de communication accordées à la sensibilité de la réalité environnante. Donc, le rôle de la critique est très important en matière de réception et la critique d'art influence le processus de la réception dans des hypostases idéales. L'œuvre d'art et sa critique forment un binôme avec une bénéfique influence.

À la suite d'une recherche sur les aspects de la réception et du caractère complexe de ce processus, nous constatons — tenant compte des principes généraux de l'esthétique — que dans notre contemporanéité, de la triade œuvre-auteur-récepteur se découpe surtout le dernier élément, le public ou le lecteur, ce qui s'explique par le climat socio-politique de la société socialiste qui accorde une place importante à la formation et au développement de la personnalité humaine. La réception est ainsi directement liée à la personnalité humaine, à la capacité multilatérale de l'homme contemporain et à son pouvoir d'absorption des phénomènes de la créativité artistique spécialisée : les arts. Ce qui signifie que dans les investigations de l'esthétique et, implicitement, dans celles concernant la réception, le facteur déterminant devient, dans la perspective de la mentalité actuelle, le récepteur. Lui, le récepteur, assimile un univers construit, narré et créé par l'auteur et toujours lui, sensibilisé, devient l'objet ultérieur des arts qui cultivent l'homme comme présence active, contemporaine, historique ou possible — objet primordial et final de la création artistique. Lui, le récepteur, l'homme et son univers affectif transformé crée — par une réaction à la file — la source sans limites des inspirations supérieures, créatrices d'œuvres qui tendent à atteindre l'idéal humaniste, « la cible » de notre société contemporaine. Les données de l'esthétique générale nous offrent un vaste champ d'observations concernant l'étude de la théâ-

trologie par rapport au public, au récepteur du spectacle et des arts du spectacle. Les aspects apparemment communs de l'esthétique philosophique trouvent leur terrain fertile de germination au domaine de l'esthétique appliquée, de la poétique de l'art théâtral.

Le statut de la réception esthétique du phénomène théâtral sollicite une « instrumentation » de certaines catégories aptes à déterminer sa physionomie.

La recomposition de l'art du spectacle par le processus de son assimilation esthétique sollicite au récepteur, au public, l'appropriation de certaines catégories indispensables au déchiffrement des sens complexes de l'œuvre spectaculaire. Les cas limite-inférieure concernant la réception ont été découverts à la suite de certains tests qui avaient comme but de sonder l'opinion esthétique du spectateur. On a constaté ainsi qu'au cadre d'un groupe de sujets jeunes les impressions fournies par un spectacle sont formulées dans des énoncés le plus souvent thématiques, dans des formulations linéaires, d'une certaine pauvreté sensorielle, émotionnelle et rationnelle. D'une suite d'images scéniques ils découpent les détails non-significatifs ou ceux qui ne produisent pas de valeurs significatives profondes. Et, parfois, les mêmes sujets du groupe mentionné font la preuve d'un vif appétit, d'une préoccupation surprenante pour un certain genre de spectacle, viscéral, directement sensitif, hédoniste, tout proche du plaisir gratuit.

Pour éliminer de telles situations, il faut éduquer le récepteur par une instruction esthétique dirigée et coordonnée avec soin ou par une vraie initiation esthétique qui peut se produire lorsque l'œuvre se constitue comme un mentor inspiré. La réception dans des conditions supérieures de l'art du spectacle sollicite aux récepteurs des connaissances philologiques, littéraires et esthétiques, doublées d'une vive sensibilité. La stimulation de la créativité du public implique une grande disponibilité affective, un goût sans reproche et un idéal artistique adéquat. L'état de la créativité naît et se développe au cadre d'un processus, grâce aux arts du spectacle, moment qui contribue au modelage de la spiritualité et implicitement de la sensibilité. Les problèmes du goût artistique du récepteur doivent être clarifiés dans l'éducation

esthétique par l'intermédiaire des arts et, aussi, par la stimulation de sa capacité d'assimiler esthétiquement le monde.

Il résulte, donc, que la genèse de la créativité peut être étudiée dans ses aspects particuliers engendrés par le contact avec l'art du théâtre. Au-delà du goût et de l'idéal on doit imposer au récepteur une attitude esthétique cristallisée, une vision sur l'art et une conception complexe sur les sens et les buts des arts dans le monde contemporain. L'appropriation de la vision et de la conception de l'œuvre d'art crée les prémisses des réussites dans le processus de réception, dans le processus de la découverte des valeurs authentiques et de l'élimination des carences. La culture et la sensibilité des récepteurs se forment dans le processus de leur instruction concernant le langage des arts du spectacle. Les vices de l'énoncé linéaire, thématique, peuvent être annulés lorsque « la narration » devient possible par l'intermédiaire des récits du langage artistique, de l'expressivité des arts du spectacle, par la provocation de la capacité de reproduire les faits assimilés sous le signe des particularités spécifiques à l'art scénique et sous le signe des éléments de stylistique spectaculaire. L'initiation des récepteurs dans une problématique liée à l'esthétique de l'art théâtral, aux concepts de la théâtrologie moderne devient obligatoire non comme vaine érudition ou esprit d'élite, mais comme une réelle condition nécessaire à la joie spontanée et réflexive que produit l'œuvre scénique. Par conséquent, on sollicite les potentialités non explorées des récepteurs dans la décodage de l'œuvre scénique, des « signes » de l'art théâtral. L'expression et l'expressivité de l'art de l'acteur, les valeurs chargées de sens du mot parlé, la métaphore du corporel dans l'acte scénique, l'œuvre théâtrale considérée sous le rapport des modalités de communication de l'inventivité de la mise en scène, l'espace scénique stylisé par les symboles de la scénographie, la pluralité des arts du spectacle contemporain — toutes ces impulsions épuisent partiellement l'énergie qu'on demande aux récepteurs en matière d'assimilation esthétique de l'univers imaginée par l'incandescence du théâtre.

La possibilité du récepteur de décomposer et de recomposer le spectacle détermine la joie esthétique. Les contours de la réception et le remodelage de son statut

représentent aujourd'hui un problème d'une grave importance. La personnalité humaine doit devenir capable de généraliser et d'universaliser. La société contemporaine sollicite une instruction complexe et, dans le palmarès des valeurs actuelles, les arts constituent le domaine formateur des consciences dignes et capables de comprendre et de participer à tout ce qui contient et annonce le beau, le sublime, l'héroïque, à l'instant et dans l'histoire de l'humanité présente. L'éducation esthétique par l'intermédiaire des arts du spectacle ne procure pas de véritables satisfactions que lorsque le public instruit connaît « l'attente » esthétique et participe à la joie de la rencontre avec l'œuvre.

L'instruction des récepteurs au domaine de l'esthétique de l'art du théâtre prolonge une influence bénéfique au domaine plus large de l'esthétique de la vie quotidienne. Le plus souvent, la vie se constitue comme un cérémonial esthétique; le cérémonial de la naissance, le cérémonial des noces, le cérémonial des moments significatifs, de fête, le cérémonial des coutumes forment une sorte de monographie sensible de l'homme et de l'humanité, ennoblissent l'être et la physionomie de nos contemporains. Les valeurs de l'esthétique apparaissent aussi dans le processus des constructions extra-artistiques, dans la création des valeurs qui offrent une perspective civilisatrice à la société et à l'époque. L'homme devient « créateur d'art » dans une vaste sphère de préoccupations utiles. Ensemble, les valeurs spirituelles et matérielles forment l'édifice du monde et elles s'inscrivent sur les magistrales de l'histoire. Le récepteur de l'œuvre d'art devient ainsi, implicitement, le récepteur du monde environnant, capable de le transformer et de lui offrir son auréole de créateur. L'entier monde environnant porte l'empreinte de la capacité esthétique de ceux qui le peuplent. Des édifices, des constructions, des œuvres architectoniques, les formes géométriques de l'espace organisé mettent en évidence l'inventivité de l'homme, sa sensibilité, sa pensée, l'esprit créateur incorporé dans des œuvres d'art qui portent l'empreinte du degré de civilisation de l'étape, des collectivités, du peuple, de la nation. Les accents que nous accordons à la réception esthétique sur le plan des valeurs extra-artistiques prouvent l'importance légitime accordée à la personnalité humaine, sujet

et objet des arts. Donc, il résulte que la réception esthétique, sans tenir compte du genre des arts, prouve l'influence exercée par la fascination d'une *praxis*. La réception esthétique modèle l'homme, la collectivité et contribue à la généralisation d'une sensibilité supérieure dans la vie sociale.

La réception de l'œuvre scénique, la capacité de décodage de l'univers scénique par le public sont conditionnées par l'apparition de l'horizon de l'attente esthétique. L'attente esthétique représente la joie du proche cérémonial, la joie de la rencontre avec l'œuvre, sa valorisation dans un climat spirituel bénéfique à l'affirmation des valeurs culturelles. L'attente esthétique a un caractère de processus et à la fin le public est récompensé par l'œuvre, fascinante et séduisante. L'ensorcellement de l'attente appelle la sensibilité du public, en lui offrant les vêtements du cérémonial, mettant en mouvement la conscience esthétique du récepteur, apte et disponible, perméable aux valeurs exprimées par l'œuvre dramatique sous les lumières de la scène. L'instant de l'attente esthétique est inhérent pour une assimilation supérieure du spectacle, pour le déchiffrement des signes et des symboles qui renferment, sous leurs volumes sonores et visuels, des valeurs denses en significations lucides et affectives. L'attente esthétique incite la conscience du public mettant en jeu l'intuition, à côté de la capacité réflexive. Les moments qui précèdent le spectacle, la frémissante attente de la rencontre esthétique déterminent la condition et la possibilité de la réception complexe; cela commence avec le texte et finit avec les infidélités multiples de l'œuvre scénique qui crée un univers conventionnel, théâtral, dont la genèse trouve toutefois son horizon dans la littérature dramatique.

Le spectacle provoque et incite la conscience esthétique du public, qui devient co-participant de l'œuvre scénique. L'acte de la co-participation du public doit être compris comme la capacité de celui-ci de déchiffrer l'œuvre et de s'intégrer à son univers par la noblesse de ses aspirations. Le spectacle implique, sous le rapport de la réception, une contemplation active, grâce à laquelle le public découvre dans les connotations de l'œuvre scénique des significations valables. L'émotion et la réflexivité des récepteurs forment un

binôme exprimé dans une unité dialectique. Les empiristes en matière de théâtre préconisent l'intégration du public dans l'espace ludique, physique et moral, par provocation, par agression. Ce sont des opinions critiques singulières, non-culturelles, qui flattent des visions infantiles de la mise en scène, avec des conséquences tendancieuses quant à l'autorité morale du dramaturge et de son œuvre. L'intégration du spectateur dans l'œuvre scénique doit être toujours un acte de culture. Shakespeare se refuse au cabaret, Térence — au vaudeville dans le cirque; Caragiale — lui-même — refuse le pavé des places en dehors de la scène. Donc, la co-participation du public a des significations profondes. Le public pénètre dans l'univers mirifique de la scène, il « écoute », il « voit » et il « vit » la destinée de l'ego dramatique traduit dans les paramètres de la scène.

L'attente esthétique et la rencontre avec l'œuvre, la co-participation imaginaire — et non faussement, forcément réelle — au déroulement de la création scénique ennoblissent le public par les interrogations que le spectacle soulève et, peut-être, par les réponses qu'il se donne à soi-même. L'attente esthétique est convertie dans un acte de recueillement. La mise en attente du public par des actions psychophysiques, précédant celles que la scène développera, totalise des expériences que la sociologie de la réception a mises sous le silence. Le spectacle de théâtre implique un certain type de co-participation, un type de réflexion classique enrichi par les modifications spirituelles de l'époque présente. Le spectacle appelle le public et l'entraîne dans un dialogue, dans un débat, dans un vrai colloque. Les réponses du public — ses inquiétudes — proviennent de collisions invisibles. Et la valeur de l'Œuvre scénique se mesure parfois par le prolongement de la réception, déterminé par l'esprit et le sentiment du public capable de mener plus loin les destinées de l'univers humain construit sur scène.

Le théâtre, tout comme les autres formes et types de créativité artistique, contribue particulièrement, spécifiquement, à l'éducation esthétique de la collectivité. Le paysage du théâtre contemporain offre de nombreux et significatifs moments « d'œuvre scénique » capables d'inciter la réception, de déterminer l'attente et la

rencontre avec le chef-d'œuvre. Le théâtre universel, roumain ou étranger, est recréé dans des images spectaculaires « actives », capables de modeler et de remodeler la physionomie spirituelle de notre société. On demande aux arts du spectacle la force de placer l'homme dans un espace culturel de la dignité. Le théâtre contemporain se constitue aujourd'hui, peut-être plus que jamais, comme un fort levier esthétique et culturel, dans le sens large du mot.

La réception esthétique du théâtre prend relief dans la mesure où le public affirme son fond culturel et sa capacité aperceptive par « la culture » de la poésie, du roman, du concert ou du film, bénéfique pour « la lecture » adéquate du spectacle. La fréquentation de l'œuvre d'art, dans le sens de la connaissance et de l'assimilation de ses valeurs, donne au public l'habitude de déchiffrer les moyens d'expression spécifiques au théâtre et aux autres formes de créativité spécialisée. En même temps, la culture humaniste fortifie la capacité du discernement non en matière de la hiérarchie des types artistiques, mais en matière de l'expressivité particulière des formes et des hypostases variées des arts. La reconsidération de la dramaturgie universelle (Shakespeare, Molière, Goldoni) ou nationale (Caragiale, Camil Petrescu) sous le rapport de la réception contribue à la possibilité de détecter les valeurs théâtrales et stylistiques nécessaires à une assimilation esthétique profonde par un public avisé. L'appréciation générale de l'œuvre d'art et, dans notre cas, des arts du spectacle, se formule le plus souvent par l'opinion publique. Ce qui signifie que les attitudes extrêmes — la critique d'art ou la pauvreté spirituelle — peuvent dicter des opinions absolument contradictoires dans certaines situations. Il y a une tendance de la critique de dérégler l'attitude du public par la propulsion d'un esthétisme dogmatique, nocif, qui estompe la littérature dramatique et la poésie des lettres, en faveur des renouvellements suspects et exacerbés, particulièrement visés par les metteurs en scène. Mais la réception esthétique implique l'observation des valeurs authentiques dans l'œuvre d'art, qui soit un modèle de comportement moral, une vérité de la vie transfigurée, exprimée d'une manière instruite, dans l'esprit des normes urbaines de communication.

Le théâtre influence le public par des modèles, par les aspirations et les révélations, enrichissant la conscience esthétique de celui-ci. Souvent, l'acteur dans son rôle, l'homme vivant qui interprète le héros dramatique est considéré comme l'image d'un « *magister vitae* ». Par la création de l'art de l'acteur, la culture de l'art du spectacle imprime dans la mentalité des récepteurs des faits et des actions qui peuvent remodeler leur intelligence et leur sensibilité dans leur devenir libéré d'inhérentes crispations, dans le devenir solaire de l'homme et des collectivités. L'art du théâtre doit produire la véritable *catharsis*, dans le sens historique du mot, prévenant la fausse *catharsis*, libération hédoniste, viscérale. Les récepteurs cultivés constitués dans le public considéré cette fois-ci destinataire de l'art scénique, décèleront d'un large palmarès de valeurs celles qui portent les enseignes de l'actualité, sans accepter aucun rabais. Car l'actualité se constitue comme une norme esthétique intrinsèque à l'œuvre.

La construction du statut de la réception moderne et actuelle apporte de nouveaux éléments concernant la conscience esthétique du public, une conscience esthétique mature offrant aux récepteurs la possibilité de sélectionner simultanément les sens et les significations esthétiques de l'œuvre spectaculaire en éliminant les dérèglements et les notes aberrantes, inesthétiques. L'éducation esthétique du public crée la possibilité de comprendre les nuances de la relation *art-vie*. L'art transfigure la vie et la superpose à l'existence. Le destinataire de l'œuvre spectaculaire déchiffre dans l'univers scénique les signes de la vie sous les métamorphoses produites par l'imagination des créateurs. L'interprétation mécaniciste, vulgaire de la relation *art-réalité* produit des carences en matière de goût artistique et de jugement de valeur. La réalité de l'œuvre scénique représente *vie recréée*, réalité construite, imaginée, spirituelle, *réalité recréée*, imaginée par le vrai, inépuisable talent. Les récepteurs découvrent dans les sens des connotations la pensée et la sensibilité des créateurs.

La capacité supérieure de réception d'un destinataire avisé implique l'éducation de l'attente esthétique. L'horizon ou le niveau de l'attente détermine l'état psychique sur un fond aperceptif utile à son intégration dans le cérémonial du

théâtre. Donc, dans la tendance de la réévaluation moderne de la réception esthétique, l'attente représente une forme obligatoire d'accommodation avec l'œuvre d'art. L'attente sollicite de la part du public une haute vibration qui précède la provocation lancée par l'acte théâtral contenu dans l'œuvre spectaculaire concrète. L'éducation de l'attente veut être un processus d'éveil de l'émotion. L'attente représente le seuil et la porte de pénétration dans les secrets de l'œuvre, l'état d'ensorcellement et de séduction grâce auquel le public entre dans le monde ludique de la scène. L'attente semble être le pré-cérémonial du spectacle, le rappel à la fête de l'instant. La charge émotionnelle de l'attente favorise non seulement la rencontre avec le chef-d'œuvre, mais aussi vers sa compréhension toujours nouvelle.

L'œuvre d'art — le spectacle — a un caractère toujours polysémique. Le public avisé s'arrête surtout aux éléments polysémiques qui mettent en mouvement les ressorts de son fond aperceptif. Et l'éducation de cet intime forum esthétique va joindre la conscience esthétique globale du public. Evidemment, cette conscience esthétique naît et dure par les valeurs de l'esthétique extra-artistique, mais elle prend les couleurs vives, inimitables de l'esthétique artistique lorsque le destinataire élargit son horizon de connaissances par l'impacte sensible avec l'œuvre d'art. L'éducation esthétique par les valeurs extra-artistiques est complémentaire à l'éducation esthétique affirmée et consolidée par les vertus des arts du spectacle. Ce double aspect du devenir esthétique enrichit la conception complexe de la société sur le monde et la création. La réception adéquate situe l'homme dans un monde de la dignité humaine, dans un espace culturel. Le théâtre s'inspire de la réalité sociale et la réalité sociale, contemporaine ou révolue, se constitue comme une source de l'inspiration créatrice. Mais si le théâtre porte les signes de la réalité humaine et est influencé par le monde environnant, il influence, spontanément, la collectivité et les individus. On se demande en quelle mesure la littérature dramatique et l'art scénique offrent des expériences valables et répondent d'une manière apaisante à nos effervescentes inquiétudes.

Le théâtre roumain contemporain bénéficie ces dernières décennies d'une littérature dramatique inspirée de la réalité

proche et immédiate de notre société. Il y a une littérature dramatique plurivalente sous le rapport thématique, sous le rapport de structures spectaculaires novatrices, des styles artistiques expressifs, percutants. La diversité des types et des formes de la dramaturgie contemporaine roumaine atteste les tendances majeures de la culture théâtrale nationale. La littérature dramatique représentée par le drame et la comédie sociale, politique, historique, poétique, cultive des espèces littéraires-dramatiques capables de préciser la physionomie d'une histoire contemporaine de la poésie dramatique roumaine. La dramaturgie cultive des modalités de communication et des formes stylistiques novatrices, preuves de sa capacité d'intégration dans l'espace de la spiritualité roumaine. Mais il est évident que la dramaturgie reste encore redevable aux transfigurations artistiques qui vont projeter d'une manière encore plus prégnante les vertus exemplaires des gens et des faits spécifiques au temps présent.

En même temps que la dramaturgie, l'art scénique a modifié son langage dans l'esprit de la contemporanéité, en concordance avec la sensibilité de l'époque. La modernité du théâtre s'exprime par la modernité de la création des acteurs et la variété des hypostases de la mise en scène qui prolongent, sous les feux de la rampe, les desiderata, les données qui attestent l'œuvre esthétique chargée de sens accordés au progrès spirituel qui ne veut pas se laisser menacé par les séismes de la technocratie.

L'unité du fait théâtral dans ses composantes, littérature, scène et public, est la prémisse sérieuse du devenir de l'art dans le monde que la collectivité socialiste bâtit à présent avec ferveur. Le théâtre et son humanisme engagé procure les satisfactions de la renaissance spirituelle dans un espace culturel dynamique. Dans ce processus destiné à perfectionner l'homme comme objet et sujet de la création artistique, on validera les degrés de développement du théâtre contemporain.

La dramaturgie de Romulus Guga s'appuie sur quatre colonnes, comme un temple classique : la parabole, la métaphore, le symbole et l'allégorie. La matière dont elle se compose ressemble aux roches volcaniques, mais, aussi, aux glaciers ou à la terre humide d'où poussent les fleurs. Théâtre poétique, et en même temps théâtre politique, c'est un théâtre « incommode », théâtre des « vivisections » et des vérités cherchées impitoyablement.

Le théâtre de Romulus Guga est un théâtre des obsessions existentielles, né d'un esprit inquiet, torturé de questions et de dilemmes. Au-dessus de ses pièces flotte l'aile sombre de la mort, motif présent dans toutes ses pièces, mais l'autre visage de Janus — la vie — y brille et triomphe. L'Apocalypse est en même temps Genèse, un processus étrange, mais au fond un phénomène naturel.

Il est tout aussi facile et difficile de préciser son appartenance à une certaine espèce dramatique : théâtre parabolique, théâtre métaphorique, théâtre-essai, pièce-procès, théâtre documentariste, farce tragique. C'est tout cela et, pourtant, il l'est davantage. « L'art, affirme l'écrivain, signifie la simplicité de la métaphore, plausible d'ici deux mille ans encore, car le miroir neutre ne signifie pas la fidélité vis-à-vis de son temps, vis-à-vis de son peuple ».

C'est un théâtre de la lucidité (souvent, exaspérée) de la sincérité, de la conscience de soi, de la conscience des limites. Le dramaturge, le poète, le prosateur, l'essayiste confessait qu'il préférerait s'exprimer par l'intermédiaire de plusieurs personnes et à tous les temps. « Je préfère la parabole parce qu'elle m'approche davantage à la poésie ». Créateur « total », il fonde dans sa dramaturgie l'épique et le lyrique, le musical et le pictural, sans qu'un hybride en résulte.

Les structures de son théâtre, mobiles, dynamiques « empruntent » à la poésie, à la prose, au cinéma, à la peinture non pas des « corps étrangers », mais des organes qui appartiennent à un corps harmonieusement composé. Le rapport des coordonnées spatio-temporelles acquiert une fonction particulière. Continuité, mais surtout discontinuité quant au temps et au lieu, les plans temporels et spatiaux s'interfèrent et alternent, le réel, le rêve, le fantastique ce sont des zones qui ne

LE THÉÂTRE DE ROMULUS GUGA — DIMENSIONS HUMANISTES ET ORIGINALITÉ DE STYLE

Ioana Mărgineanu

« Je veux être plus que ce que je pouvais être »
Romulus Guga

s'excluent pas, mais s'avèrent être complémentaires.

Après la lecture ou le visionnement de ses pièces sur scène, on découvre sa spontanéité et en même temps l'élaboration rigoureuse de l'écriture. Fanatique des variantes, il recherche essentiellement les moyens d'expression qui seraient les plus adéquats à ses aspirations, à son implication, à son engagement dans l'univers qu'il étudie.

En suivant la trajectoire de son devenir, le titre de l'une de ses pièces, celle qui a imposé son nom, nous semble être un véritable motto sur le frontispice de son œuvre dramatique : « L'espoir ne se meurt pas à l'aube ». À côté de Camil Petrescu, Romulus Guga est l'un des dramaturges roumains qui donnent les indications scéniques les plus suggestives et significatives. Les textes entre les parenthèses ont une relation complémentaire avec la réplique. Les indications contiennent, accentuant ou estompant, aussi le noyau d'ironie du créateur, se convertissant dans une coordonnée d'attitude.

On peut suivre dans toutes les pièces de Romulus Guga une nuance qui rend pictural et transfigure poétiquement le phénomène météorologique : il neige — la neige étant un symbole de la pureté, qui devient un véritable leitmotiv. Il

pleut — la pluie comme symbole de la purification, la matière — terre, sable, vase, eau — constitue toujours un symbole, un rapport vivant avec l'homme : elle est amie ou ennemie.

L'univers des pièces de Guga est un univers de signes qui s'articule dans un code d'une aiguë théâtralité. Les objets — avec leur fonctionnalité — sont doublés d'un halo de la métaphore : les accessoires funéraires, le désordre de la gare, le rituel du festin de famille, les terres dévastées par les eaux, les insignes des « miracles » du Prestidigitateur. Au plan visuel correspondent les réverbérations du plan sonore, dominé presque toujours par une musique tutélaire.

Tout comme pour Friedrich Dürrenmatt, un rapport essentiel est celui entre la victime et le bourreau. L'interférence entre le plan réel et le plan symbolique accentue la théâtralité de l'acte qui s'accomplit. Les scènes de « théâtre dans le théâtre » deviennent un « Theatrum Mundi ».

Noaptea cabotinilor (La nuit des cabotins) appartient aux confrontations aiguës et désespérées qui déchirent le noyau de la famille dans des pièces des auteurs tel August Strindberg, Gerhart Hauptmann ou Frank Wedekind. C'est, peut-être, la seule pièce de Guga qui ait une structure « classique », mais qui s'ajoute aux autres pièces et ne les « trahit » pas, par l'acuité de la lucidité qui pousse la polémique jusqu'au-delà des limites du supportable et mêle le plan du présent à celui du passé évoqué. C'est une pièce politique et poétique, profondément implantée dans les débats de conscience de l'époque contemporaine. C'est, dans ce sens, un « Theatrum Mundi » et une Apocalypse-Genèse, dans laquelle la naissance et la mort sont les facettes d'un même tout.

La pièce peut être considérée aussi une « vivisection » (concept strindbergien fondamental), opération lucide qui implique « l'amour — la haine » (Hassliebe), caractéristique du rapport entre les sexes dans le théâtre de Strindberg. Mais ici il y a un double rapport tendu : entre les sexes et entre les générations, rapport qui exprime, en effet, la confrontation plus profonde entre deux conceptions, entre deux univers : l'un, au crépuscule, l'autre, naissant. L'auteur poursuit la désagrégation de la cellule familiale, poursuivant en même temps, intentant même, un « procès » aux mots. Roland Barthes affirmerait

peut-être que cette pièce est un texte dramatique « nominaliste ». Cette nuit pleine de mots-épée, de mots-action, nuit des vérités, nuit-Fatum, clarifie pendant quelques heures ce que des décennies entières n'ont pu éclaircir.

Le sous-titre de la pièce *Evul Mediu întimplător* (Le Moyen Age fortuit) définit l'espèce dramatique : « tragi-comédie en deux actes, trois interrogatoires et un épilogue ou Utopie dramatique suffisamment réelle pour être tragique ». La pièce peut être considérée l'œuvre dramatique programmatique de l'auteur qui, commentant sa création, met un point d'interrogation : Le Moyen Age fourtuit ? La réponse est, sans doute, non ! C'est la réponse d'un homme et d'un artiste, profondément engagé, impliqué, les yeux et les oreilles largement ouverts à la marche du monde (car c'est un « Theatrum Mundi »). C'est une exhortation claire envers tous de s'impliquer dans les problèmes vitaux de l'existence : « Personne n'a le droit de rester indifférent ! » et « Memento » : « N'oublions jamais ! ».

La pièce peut être mise à côté des paraboles dramatiques de Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch ou Fernando Arrabal. Le créateur « renferme » ses personnages dans un espace claustré, les obligeant, en tant que démiurge, « à dépasser les possibilités courantes de leur autodéfinition ».

L'image grandiose de ce « Theatrum Mundi » est raffermie par le motif du « Totentanz », d'une clarté transparente. Le rêve et le macabre ne s'excluent pas, mais, au contraire, ils s'appuient l'un l'autre. La théâtralité et en même temps le caractère pictural d'un tel espace parabolique sont accentués par l'orchestre des sons, en consonance avec les objets-signes. Tout comme dans d'autres de ses pièces, il y a un personnage-raisonneur métaphorique : l'Etranger. Il chante dans ses songs ses sentiments fraternels, tel l'Homme de la dramaturgie expressionniste. *Evul Mediu întimplător* est l'expression d'une idée, dans les termes du drame, sujet d'essai (et, à ce point de vue, la pièce est également une pièce-essai) dont la caractéristique fondamentale est, si nous pouvons ainsi le dire, la dimension tragique du ludique.

Amurgul burghes (Le crépuscule bourgeois) est la farce tragique « par excellence » de la dramaturgie de Romulus Guga. Elle

peut être placée à côté des pièces de Jean Genet, Eugen Ionesco, Slawomir Mrozek, Witold Gombrowicz ou Friedrich Dürrenmatt, chacun de ces auteurs étant un créateur de farces tragiques très différentes les unes des autres. Filip et Augusta appartiennent à la « famille » des personnages tels Béranger ou Claire Zachanassian et la structure de l'univers clos a (pourtant) deux points où « la quadrature du cercle » s'ouvre et se ferme, en marquant l'originalité de la vision et de l'architecture dramatique de Guga : « Le crépuscule annonce l'aube ». On y retrouve aussi le motif du « Totentanz ». L'ironie est une ironie « noire ».

Le mécanisme de la mort et de la renaissance de Filip rappelle la parabole brechtienne *Un homme = un homme* (Mann ist Mann) dans laquelle Galy Gay est « décomposé » et « recomposé », mais le sens de la manœuvre diffère, ayant une trajectoire inverse, de la manœuvre jusqu'à la découverte de soi-même, voie qui traverse la mort comme une libération.

Fidèle à soi-même, le dramaturge-poète ne trahit par sa Fleur, qui, pour un instant seulement, brille également dans cette farce tragique. C'est le symbole de la vie, l'Espoir (dont la sève circule à travers toutes les pièces de Guga) ; Bip, le personnage créé par Marcel Marceau est, lui-aussi, accompagné d'une fleur, tout comme le petit homme de Gopo.

La même grande accolade de ce que nous pouvons nommer parabole poétique inclut aussi la comédie en deux parties *Moartea domnului Platfus* (La mort de monsieur Platfus), dans laquelle nous retrouvons des échos de la parabole mentionnée. Dès le début, on peut saisir le comique absurde, les automatismes verbaux, la désarticulation du langage. La structure de la pièce semble un tissu compliqué, avec des alternations des éléments épique et dramatique ; souvent, le dialogue ressemble à une « collection » d'inepties gravement prononcées, d'une manière sentencieuse, suivies de répliques en tonalité grave, quelques-unes ayant une valeur d'aphorisme. La discontinuité apparente est en effet la conséquence d'une cohérence intérieure, souterraine, d'une logique « illogique ».

Le processus grotesque, terrifiant de cette dégénérescence peut être une autre hypostase de la « rhynocerisation », cette fois-ci la métaphore appartient au règne végétal, les champignons prolifèrent et

envahissent l'humain, mettant en évidence l'aliénation. Ici, de même, l'aile sombre de la mort est entourée par le halo du grotesque et du macabre. Le motif du jeu est coloré dans des teintes sombres-ludiques. Personnage symbolique, la Folle est en même temps le raisonneur et le « Memento mori », ses apparitions ayant une transparence poétique et une densité existentielle propres à la parabole poétique créée par Romulus Guga. Le final de « Totentanz » est en même temps un final de « Theatrum Mundi » baroque, inondé de voix, de sons et d'une lumière qui « objectivise » l'univers du XX^e siècle.

Cele cinci zile ale oraşului (Les cinq jours de la ville) est une pièce documentariste, un « epos dramatique », dans le sens où un personnage collectif vit une épopée, passe par une situation-limite, au propre et au figuré « les eaux se séparent ». Tragédie d'une communauté humaine et tragédie des individus, *Cele cinci zile ale oraşului* est en même temps la « chronique » d'un grand examen de conscience, « une tranche d'histoire vivante », ayant une dimension philosophique et éthique qu'une telle expérience de la vie peut cristalliser. L'Apocalypse-Genèse est un Enfer vécu et une Genèse assumée par la force des survivants du cataclysme. C'est en même temps un hymne dédié « aux nombreux héros d'une grande bataille, qui, au prix de leur vie, ont donné un nouvel éclat à la notion d'homme ».

Le symbole apparaît dès le début, par le fond sonore dans lequel alternent un choral de Bach et le bruit toujours plus grand de l'eau. L'action est construite sur trois plans qui ne la divisent pas, mais qui en font la fusion. Guga réussit à combiner (comme dans ses autres pièces, d'ailleurs) des états contrastants, même antithétiques qui choquent. C'est un état cathartique, provenant de la tragédie antique et traversant les siècles.

C'est une bataille, non pas entre les vainqueurs et les vaincus, mais entre les vainqueurs et les déserteurs. Le Journaliste (peut-être, un alter ego de l'auteur), « chroniqueur » et impliqué dans les destinées des hommes, de ses semblables, étudie des psychologies, des réactions, des mentalités, des attitudes.

Théâtre politique et théâtre poétique, ce texte est vibrant de visions poétiques, d'évocations qui brillent comme de petits îlots ensorcelés dans un océan sombre,

déchainé. Mais la pièce est (aussi) une pièce-procès, une pièce-enquête, la salle du tribunal devenant, en effet, toute la zone du cataclysme et les juges, toute la communauté.

L'agitation de la rue est suivie d'une scène « identique à son irréalité », dans laquelle les morts font la conversation. Comme dans un autre « Huis-clos », les morts et les vivants communiquent, s'affrontent ou s'encouragent. Les figures poétiques volent comme dans les tableaux de Marc Chagall, mais au-dessous d'elles nous voyons des images d'Apocalypse.

Mais non par hasard, les derniers mots de la pièce sont : « Oui, aujourd'hui ... ». L'affirmation et le présent ou l'affirmation du présent.

Sans doute, le théâtre de Romulus Guga, dramaturge-poète et dramaturge-philosophe (de la famille spirituelle d'Albert Camus et de Lucian Blaga), pourrait se caractériser par la propre affirmation de l'auteur : « N'oublions pas que la littérature existe depuis longtemps, lorsque le drame de l'homme, avec la solitude de son univers,

est né. Dans ce drame il y avait de la poésie et du dialogue, de la théâtralité et du mystère, des rituels et des dieux et de la connaissance. C'était un état de bonheur de la littérature ».

Parmi les penseurs qui auraient pu être ses « patrons spirituels » ne sauraient manquer Montaigne, Descartes et Pascal — le doute méthodique, le « roseau pensant », l'homme, « ni bête, ni ange ». Romulus Guga a approfondi les systèmes philosophiques de Kant, Hegel, Platon, Bergson ou Sartre, son esprit polémique lui permettant de « dialoguer » avec eux. Son théâtre est le « dialogue » d'un poète, d'un philosophe, d'un ironiste et d'un moraliste, également. D'un œil il rit, de l'autre il pleure. Il regarde lucidement la farce tragique du monde, à laquelle il découvre des dimensions dramatiques, tragiques, absurdes, grotesques.

Le théâtre du XX^e siècle lui offre la chance d'une modernité authentique par « l'impureté des genres », comme « œuvre ouverte ».

Si incongrue, voire même impie, puisse paraître pareille pensée, naturellement susceptible de soulever un redoutable tollé parmi les moliéristes inconditionnels — qui doivent être, à juste titre, foule — je crois, néanmoins, devoir à la vérité d'affirmer que, si la chance s'est montrée plus d'une fois généreuse avec Molière dans sa vie, elle l'aura favorisé jusque dans la mort. Encore que cette mort ait représenté une double fin, celle d'une existence et celle d'une œuvre, elle est venue étrangement à temps. Pour lui autant que pour sa postérité.

Au seuil de ce que, de nos jours, on estime être une belle et prometteuse maturité, Molière était profondément ébranlé. Non seulement par le mal physique qui le rongait depuis assez longtemps sans que personne ne se doute — sauf peut-être quelques-uns de ses proches dont il faut, cependant, exclure son épouse — mais aussi et surtout par des tourments d'ordre moral dont on se doutait encore moins. Et dont, aujourd'hui, forts de tout ce qu'on a découvert depuis, nous pouvons mieux comprendre et mesurer toute la portée. Sa seule ressource — bien plus spirituelle que matérielle — demeurerait l'audience, toujours réconfortante, vitale pour lui et encore sans faille, toute spontanée et pleine de chaleur, dont il jouissait auprès du public. Public qu'il pensait pouvoir continuer à atteindre par delà toutes les limites qui lui étaient imposées ou que lui-même se croyait tenu de s'imposer. Or, voilà que ce lien humain direct que lui permettaient les feux (en fait, à l'époque, les modestes chandelles) de la rampe, était brusquement menacé. Car Molière venait d'encourir pire que la disgrâce du roi : son indifférence. Depuis un certain temps, il devenait de plus en plus visible que Louis XIV — et là-dessus il n'y avait plus à se leurrer — était sous le coup d'un autre engouement. C'est pourquoi, il est naturel que nous nous demandions quelle aurait pu être, dans ces nouvelles conditions, l'œuvre d'un Molière aigri, désabusé, dont le grand élan, l'amour pour la vie et pour les êtres humains — qui font, aujourd'hui encore non seulement l'attrait mais la qualité essentielle de son œuvre — se fussent transformés en dépit, en amertume et, peut-être, en haine. Mais il y avait plus grave encore. Afin de reconquérir la prédilection, aupa-

HYPOTHÈSES ET RÉALITÉS CONCERNANT L'ŒUVRE ET LA VIE DE MOLIERE

Une fin singulièrement bien venue

I. Igiroșianu

ravant manifeste et exultante, du roi (car privé de ce puissant appui, il se fût trouvé à la merci de ses nombreux et implacables ennemis), plus d'une preuve nous assure qu'il était en train de se tourner vers l'opéra.

Pour ne pas encourir la réprobation courroucée — d'ailleurs, parfaitement compréhensible — des passionnés de musique, je m'empresse de préciser que, moi-même passionné de musique, tout en avouant que personnellement, peut-être à tort, je n'ai pas un faible particulier pour l'opéra, je ne veux nullement insinuer que ce genre serait mineur. Mais, depuis plus de quatre siècles et notamment en cette seconde moitié du XVII^e où Lully, sans s'en douter, certainement, préparait la voie à Gluck et à ce qu'on a appelé, après, *l'opéra classique*, ce genre que Wagner a voulu rendre aussi complet que possible, voire *total*, se présente comme un iceberg. Dont seule une partie est visible avec tout son glorieux éclat : la musique. Le texte, c'est-à-dire le libret, ne constitue qu'un support, parfois même un prétexte. Certes, il y a eu quelques libretistes de renom et de réel mérite. Wagner lui-même en a été un, Hugo von Hofmannsthal aussi, pour Richard Strauss. Mais ceux-ci peuvent être comptés sur les doigts. Et, peut-être, pour cela, les deux

maines ont-elles trop de doigts. Puis, quoi qu'il en soit, peut-on comparer *Psyché* et *La princesse d'Elide* à *Don Juan* et au *Misanthrope*?

Je crois, cependant, honnête de rappeler que le docte moliériste qu'est le professeur Pierre Fortassier a assuré, récemment, que « Molière était un parolier admirable ». Or, cet autre moliériste, tout aussi docte, qu'est J. Vouxem est d'un avis sinon entièrement différent, pour le moins plus nuancé : « Quant à l'opinion de Pierre Fortassier — dit-il — savoir si Molière aurait pu être le Quinault de Lully s'il avait vécu plus longtemps, c'est un problème qu'il est difficile de soutenir. Disons qu'il avait de l'étoffe... Mais aussi remarquable fût-il, aurait-il pu faire un opéra à la manière de Quinault ? J'en doute ».

De toute façon, pouvons-nous imaginer Molière se résignant à se contenter d'être la cinquième ou même la quatrième roue du chariot, après la brillante — et tellement enviée — situation value par le théâtre ? Et, en admettant qu'il s'y fût résigné par nécessité, encore fallait-il qu'il eût la possibilité de la faire. N'oublions pas que sa rupture avec Lully avait été tellement grave qu'elle apparaissait d'évidence comme irrémédiable. En dépit de ses mérites, qu'on ne saurait lui contester, d'authentique grand musicien, Lully était — comme tout le monde le sait à présent — un homme odieux, ombrageux, intrigant et sans scrupules. Pour rien au monde — même sur l'éventuelle intercession du roi — il n'aurait plus voulu avoir affaire à Molière. Or, comme Lully avait obtenu du roi le privilège de l'Académie Royale de Musique (seul théâtre d'opéra officiel de Paris, donc, bénéficiant du soutien matériel et moral de la Cour), Molière n'aurait plus en aucun débouché dans son nouveau métier. Était-il, d'autre part, sur le point d'évoluer dans celui qui lui avait apporté la gloire ? Ainsi que le *Misanthrope* semble le donner à penser ? Cédant à une nostalgie qui, dans ses tréfonds, ne l'avait jamais quitté, voulait-il revenir, fort de la grande expérience acquise, à la tragédie qui lui avait paru être sa vraie vocation puisqu'il avait débuté au théâtre avec *Don Garcie de Navarre*, somme toute, guère aussi méprisable qu'on s'est plu à le prétendre ?

Nous savons tous ce qu'est l'œuvre de Molière ou ce que certains d'entre nous

se plaisent à imaginer et même à vouloir à tout prix qu'elle soit. Mais Molière, comment l'aurait-il voulue s'il avait pu l'écrire libre de toute entrave ou de toute prudence ? Pouvoir répondre à cette question avec quelque vraisemblance et avec de sérieuses preuves à l'appui, serait avoir fait le premier pas vers la découverte de la clé qui permette de dégager les traits essentiels, le secret même, de cette gigantesque personnalité.

J'ai bien pesé ces qualificatifs qui ne me semblent nullement exagérés, précisément rapportés à une époque qui n'a pas manqué de très fortes personnalités. A bien considérer les choses, Molière les écrase toutes. Je répète : moins peut-être par son œuvre elle-même, dont je m'empresse cependant d'ajouter que je ne songe nullement à diminuer les immenses qualités intrinsèques, que par les préoccupations dont cette œuvre nous donne un puissant écho, par l'ampleur et la largeur des vues de Molière, par l'extraordinaire diversité de l'intérêt qu'il attache à toutes les manifestations de la vie, par la façon dont lui-même vit, par l'usage qu'il entend faire de son existence et de ses dons, voire même par le langage qu'il emploie et qui est tellement différent de celui de la plupart des ses contemporains. L'extrême diversité des personnalités auxquelles Molière était lié, qui lui témoignaient de l'estime et même de l'affection, est une autre preuve de l'intérêt tout particulier qu'il suscitait chez tous ceux qui l'approchaient, donc de la richesse de ses possibilités.

Molière était, par bien des côtés, un cérébral, un intellectuel et c'est ce qui explique aussi le nombre croissant d'ouvrages et de chercheurs qui, depuis quelque temps, essaient de reconstituer les éléments essentiels de sa personnalité. Ce n'est pas tellement ce qu'on ignore encore de la vie de Molière qui aiguillonne la curiosité, le désir de le connaître davantage mais, au contraire, ce que l'on en connaît déjà ou que l'on peut déduire. Si les renseignements directs manquent, en effet, il existe des renseignements indirects très précieux. Toute une série d'ouvrages sur le XVII^e siècle, sur les événements majeurs, riches en significations et en perspectives, de cette époque, ou sur l'ambiance et les menus détails de la vie quotidienne, sur les relations de famille, sur la mentalité de certaines couches sociales, ont jeté une

clarté nouvelle, souvent très vive, sur de nombreux aspects permettant des enchaînements logiques et des rapports de cause à effet, ouvrant des perspectives nouvelles.

Dans ce contexte, mes investigations personnelles et mes méditations se sont concentrées avec un intérêt tout particulier sur l'adolescence de Molière car, à mon avis, c'est l'époque qui compte peut-être le plus dans la formation d'un futur écrivain et artiste et j'ai cru y déceler un élément significatif qui aurait pu offrir à l'auteur, plus tard, un excellent sujet de comédie. Poquelin-père s'est montré très tôt soucieux — ce qui est naturel et compréhensible — de donner à son fils une éducation qui fasse de lui un homme sérieux, pratique, les pieds solidement ancrés au sol. Dans ce dessein et voulant lui inculquer le savoir-faire du métier de tapissier, il a essayé de l'initier, très tôt aux secrets de ce métier. Or, c'est précisément ce qui a contribué à éveiller la vocation de Molière pour le moins autant sinon bien plus, que le plaisir que Louis Cressé se faisait d'amener son petit-fils au théâtre. Tout porte à croire que Molière était un comédien-né. Donc, qu'il n'y avait pas, à proprement parler, de vocation à déterminer. Mais pour ce qui est du futur écrivain, c'est son père qui a éveillé en lui un sentiment autrement plus dangereux ; celui de la poésie, plus précisément de « la poésie de l'ailleurs ». *Ailleurs* représenté, d'abord, par le prestige, le mirage, de lieux inconnus, susceptibles d'embraser l'imagination, mais ailleurs, surtout, représentant l'attrait de tout ce qui n'est pas soi-même, attrait de cette *autre chose*, autrement redoutable dont Claudel allait nous entretenir, de l'admirable façon que l'on sait, dans *L'échange*. Molière dut parfois descendre dans la pénombre mystérieuse des entropôts de son père, à la Maison du Singe, là où s'entassaient les tissus aux couleurs chatoyantes portant des noms, à cette époque-là, encore prestigieux : Italie, Espagne, Syrie, Perse, Inde, Cashmere. Comment Molière n'est-il pas devenu un voyageur passionné ? Il l'est devenu. Seulement, au lieu de s'embarquer et naviguer sur les mers lointaines, il a été davantage tenté d'écumer et d'étudier des contrées encore peu et surtout mal explorées ; il s'est attaché à voyager à travers les profondeurs de l'âme de ce qui l'entourait et de ce que Maurois appelait « les univers par-

ticuliers ». Et c'est encore son père qui allait lui ouvrir les portes de ces univers. Poquelin était ensemblier-décorateur, de plus en plus recherché pour son savoir et son goût très raffiné ainsi que le prouvent les inventaires faits, à différents moments, dans sa maison. A cette époque, il y avait encore un afflux de grands seigneurs, de la province vers Paris et la Cour, par suite de la politique de Richelieu poursuivie par Mazarin. De magnifiques hôtels particuliers étaient construits, achetés, rachetés et, souvent, entièrement transformés. Quelquefois, des seigneurs ruinés abandonnaient leurs demeures à des riches bourgeois qui, eux aussi, chargeaient Poquelin de les remeubler au goût du jour. L'ensemblier-décorateur emmenait son fils avec lui. Dans ces intérieurs d'où la vie semblait s'être brusquement retirée y laissant cependant un mystérieux frémissement, Molière adolescent, à peine sorti du merveilleux des contes de l'enfance, se mettait à songer à toutes les joies et les tristesses qui avaient dû se dérouler là, ainsi que sur une scène dont le rideau, tissé de silence et de tout ce qui, dans ce monde, demeure sans possibilité de retour. Bientôt, le poète en herbe devait, cependant, comprendre que monter une pièce de théâtre était bien plus passionnant que monter une maison. Dans une maison, le plus souvent, il s'écoule durant de longues années une seule existence. Alors que sur une scène... C'est encore l'attrait de l'irrésistible *autre chose* qui se réveillait en lui comme un démon mal assoupi. Pour l'émoustiller il y avait de surcroît cette foule bigarrée, extrêmement pittoresque, assez inquiétante aussi, grouillant autour de Saint-Eustache. (De nos jours, comme par suite d'un étrange destin, ce même Saint-Eustache est entouré d'un grouillement bien plus inquiétant).

Un autre trait, important par les conséquences eues dans la vie de Molière et dont, curieusement, on n'a presque pas du tout parlé, a été une compassion presque malade, une espèce de fascination, pour les infirmes. Trait illustré par la sollicitude toute particulière dont il a entouré l'un des frères de Madeleine Béjart. La même dont, dans son adolescence, il avait entouré le prince de Conti. Et qui explique, d'ailleurs, son rapprochement, assez inattendu, de ce dernier. On a souvent contesté la véracité de ce rapprochement en invoquant, entre autres, la sensible différence d'âge. Mais,

à mon avis, c'est précisément cette différence qui a rendu possible et plausible ce rapprochement. Conti était, lui aussi, un déshérité de la nature. Bossu, bancal, rachitique, on l'avait mis au collège de Clermont pour en faire un futur prince de l'Eglise car il paraissait trop chétif pour faire un homme d'armes. La solitude morale dans laquelle se trouvait cet illustre mais contrefait et peu sympathique enfant de huit ans, a profondément impressionné le jeune Poquelin. C'était la même compassion qui allait ruiner l'équilibre du même Poquelin, devenu Molière, à partir du moment où il a été le seul à avoir compris que — sous ses brillants dehors — Armande était aussi une infirme. Une infirme de l'âme. Mais c'est là une autre histoire. Trop bien connue pour qu'on s'y attarde encore.

En revanche et comme on a évoqué le don de *parolier* de Molière, il ne serait peut-être pas dépourvu d'intérêt de jeter un rapide coup d'œil sur l'aspect général des dialogues de son théâtre. On a quelquefois prétendu que le dialogue en prose de Molière serait moins clair, moins théâtral que celui en vers. Pour ma part, j'ai trouvé qu'au contraire, le grand mérite de Molière, c'est-à-dire de la façon dont il formulait ses répliques, est plus grand encore en prose que dans les vers. Car, somme toute, l'alexandrin, même quand il est médiocre (et il l'est souvent mais moins chez Molière) oblige à une pleine clarté exigée par la prosodie elle-même. Justement parce qu'elle est libre, ou estimée l'être, la prose est davantage pleine d'écueils. Or, si l'on lit les pièces en prose écrites par des contemporains de Molière, il faut reconnaître que ces pièces sont aujourd'hui illisibles. Ainsi je connais des théâtres qui ont voulu exhumer de l'oubli les pièces de Cyrano de Bergerac. Les acteurs ont refusé de

débitier leur texte impossible à retenir — tellement il est filandreux et surchargé — et même à prononcer. C'est pourquoi j'estime d'autant plus grand le mérite de Molière, la fluence de sa prose le disputant, chez lui, à tout ce qu'il y a de limpide et d'alerte dans ses vers. A ce propos, je tiens à rappeler aussi le naturel, l'aisance, le bonheur du choix des termes, l'élégance de la tournure des phrases et le tact parfait des lettres-dédicaces qui ont précédé (suivant le rituel de l'époque) les pièces lors de leur publication. Molière s'y révèle un bel-esprit (un vrai) et un subtil diplomate au point que plus d'un ambassadeur aurait droit de s'en montrer jaloux. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à comparer ces dédicaces à celles de Corneille, lourdes et même balourdes. D'ailleurs, le vocabulaire de Corneille, même dans ses pièces, laisse passablement à désirer. Surtout dans *L'illusion comique*. A ce propos encore, une dernière remarque, très brève; il ne faut pas oublier qu'à l'époque, le français était encore en cours de formation, surtout d'unification. Il y en a qui ont attribué cet autre grand mérite de Molière au fait qu'il avait du génie. Certes! Mais le génie a parfois trop bon dos. En l'occurrence, je suis persuadé qu'au génie s'est jointe l'expérience. Et aussi un certain esprit pratique. Comme la langue était en cours de formation et que parfois il jouait aussi dans les campagnes, Molière s'est rendu compte que ces pièces devaient être comprises partout donc par toutes les catégories de spectateurs. D'où l'obligation, surtout dans ses comédies-farces, de réduire ses répliques à l'essentiel et de les rendre aussi claires et dépouillées que possible. Et, une fois pris, ce pli lui est resté. Heureusement. C'est pourquoi j'incline à croire que, sous cet aspect, l'expérience et l'esprit pratique ont été, peut-être, plus déterminants que le génie lui-même.

A STUDY OF MUSICAL ARCHETYPES: (III) THE ARCHETYPES OF "BIRTH" AND "DEATH"

Corneliu-Dan Georgescu

1. Several foregoing studies of the author referred to some aspects of musical archetypes that will be no longer tackled herein. Let us however recall several ideas: a) the extrapolation of the archetype notion from the context of Jung's psychology to the realm of sounds by an "abuse in terminology" relies on a *projection*, justified by the existence of an unconscious substrate in any musical communication (alongside of the conscious, intentional stratum) and by the correspondence that can be generally established between psychic processes and the basic traits of the physical world or, otherwise stated, by the *cosmic conditioning of man*; b) musical archetypes represent the natural, generally human, a-historical, eternal core of music—an art that is ordinarily examined in respect of its cultural, particular, historical, relative appearance (*Music is a universal language at archetype-level alone*); c) suggesting a musical archetype (a somewhat complex, relatively ambiguous notion, essentially unsuited to a conceptual treatment) by a symbol should not be taken for the literary conversion of music or for a conventionally hermeneutic comment (procedures actually derived and possible owing to the more or less clear intuition of some objective archetypal data).

2. Several archetypes seem to be endowed with the capacity of grouping themselves onto constellations of various properties. Thus, the archetypes symbolized by natural numbers, signifying the Monad (Unity), the Diad (Differentiation, Opposition) or the Triad (Unity recovered by the synthesis of Contraries), to which one may add those associated with numbers 4, 5, 6, 8, 10, 12 etc., seem to be almost independent, objectively ordinarable in an increasing sequence. The archetypes symbolized by the four basic kinds of matter (Earth, Fire, Air and Water) are likewise independent and not hierarchy-definable (in Yi King or in the symbolic visions reached by alchemy, astrology or the like, similar kinds of matter are linked by assimilation with other data), etc.

3. Entirely different aspects are exhibited by the archetypes symbolized by the human ages (Childhood, Youth, Maturity and Old age), which are metapho-

rically relatable with the Spring, the Summer, the Autumn and the Winter. (Notwithstanding its quaternary pattern, the second case suggests also a *cyclic aspect*). However, to these archetypes, one can add (or, from another viewpoint, reduce to a simplified binary scheme) the archetypes of Birth and Death (or of the origins, emergence, rise, arrival, beginnings and the like, and of the end, disappearance, fall, departure and the like).

4. Evidently, this archetype couple is related to the more general, objective binary pattern, revealed by the Plus-Minus (and, hence, by the male-female, yin-yang, father-mother, light-darkness, day-night, sun-moon, warm-cold, God-Devil, peace-war, order-disorder) opposition, without being tantamount to them. Its symbolic constellation is highly rich (here are several examples from the same semantic sphere: sun-rise, explosion, blossoming, evolution, procreation, conception, start, genesis, source, foundation, triggering, outburst, break-forth, initiation, setting in motion, awakening and sun-set, implosion, withering, involution, downfall, dormition, stagnation, termination, suspension, suppression, cessation, dispersion, crumbling, collapse, breakdown, ruin, shattering, cracking, destruction, annulment).

5. The Birth (the Beginning) is open to all possibilities, as it signifies the perturbation of a pre-existing order or unity by the emergence of something new that self-asserts, builds, develops, amplifies, and so entails impetus directioning, expectation, hope (hence, fear, stress, tension). The Death (the End) is somehow obliged to take account of its precedence, to remake (eventually at another level) the initial unity, entailing an accomplishment, a conclusion, a closing (hence, a relaxation relief or destruction, disintegration), sometimes transfiguration, apotheosis, the prospects of a "resurrection" or of opening to another world, a new Birth.

6. The above stated suggest that in a broader approach, the archetypes of Birth and Death may be considered as a *link in an infinite chain* presupposing successive "Births" and "Deaths" inscribed in a circle or on a spiral. In the second case (where a further dimension appears) one can define another Beginning and End in a new cycle a.s.o. when the dimensions under consideration multiply.

7. In order to distinguish amongst the images of the archetypes of Birth and Death in music, the existence of an *evolutive, inherently structured time* is objectively necessary; for the music based on a *non-evolutive, statical, "reversible" time* (as is the case of some traditional Far-East, African music, folklore in general and, not infrequently, recent contemporary music), these notions are no longer at work, the Beginning and the End having a purely formal, arbitrary meaning.

8. On the other hand, once the evolutive time is instituted, the relevance of the archetypes of Birth and Death, as well as their multifold use in musical works are self-enforcing. Hence, *either there exist no real Birth or Death* (in a non-evolutive, inorganic world), *or there exist an infinity of successive or superposed Births and Deaths* (in an organic, evolution-based world).

9. An ideal musical form would inhere a loop of the cycle, describing — in a sinusoidal graphical representation — the "top/bottom/top" trace. Any musical form might however begin at any place in this cycle, or could expand over more loops or skip over several segments ("jump them over"). Symbolically, the above-mentioned ideal form could encompass the ini-

tial chaos, genesis, life, death and possibly resurrection.

10. The classical sonata-form (as may be found in Haydn's, Mozart's or Beethoven's music) is no doubt an acme of the evolutive-time view in universal music (this being the reason for which it will be a reference term in the sequel). In fact, the synthesis achieved by this music in multifold respects encompasses also the evolutive/non-evolutive-time opposition (with obvious emphasis on the first term) since it exhibits dynamical, unstable moments of ideatic becoming (developments, thematic transformations, bridges, "transition zones" in general) as well as static, stable moments (sometimes the themes themselves, the zones of relative "information stasis" — reprises, repetitions, preparations, expectancy a.s.o.). As a section, the Recapitulation concludes the sonata-form (it is an End), but inasmuch as it takes over the Exposition, it signifies a re-instatement of the Beginning and suggests openness; actually, the final section itself contains a cessation — a breath, a *fermata* or just a relaxation — after which follows the Coda, whose Beginning thus gains strong emphasis. We are so recalled the *relativity* of the above-mentioned notions of Birth and Death, which reduce in fact to only one: that of *Transition* or *Passage*. In this manner, the sonata-form reestablishes in a pertinent vision the specific temporal cyclicity of those musical cultures defined by non-evolutive time.

11. A musical work (in a classical European sense) is set against complex particular confines (still not part of the work, corresponding to the frame of a picture or the ambience in an exhibition), including all that precedes and follows its public performance: the symphonic concert viewed as a *modern ritual* (the concert hall with its isolating design against the surrounding environment, its acoustics, the stage for concentrating the audience's attention, and then, the conductor's and performers' garb, the traditional bow, the silence and quiet tranquility of mind and self-possession that always precedes the beginning of music, the applause after, the withdrawal of the performers). Alongside of the multiple (and apparent) Beginnings and Ends just recalled (of the parts of a symphony, for instance, of the segments in a part, of the "tension waves" that may break or obey the form

pattern, of themes, periods, phrases, motifs, etc.), in which, at various macro-, mid- or micro-structural levels, each Beginning is an End and *vice-versa*, we also have a Beginning and an End proper, represented by the first and the last sounds of a musical piece; it is on this level that we shall focus our attention.

12. Let us sketch a typology of the images pertinent to the Birth and Death archetypes as defined in classical western music, which, by generalization, is also valid for other categories of music. For the Birth archetype:

Type A, sub-type 1. Ample introductory section (self-contained part), with a relatively complex structure (similar to a theatre-play prologue);

sub-type 2. Weakly structured introductory section, obviously aimed at a "tensional preparation" of the work proper (which can be introduced in a context similar in terms of expression or just complementary, through a positive or negative "out-burst"); Type B, sub-type 3. The introductory section (which is usually smaller in extent) is part of the work proper (signifying "the search" for its principal idea by "foretelling statements" or by a metamorphosis of the idea that emerges "before our eyes");

sub-type 4. Concise introductory section fore-stating synthetically the main idea of the work (an idea to be further taken over and developed);

sub-type 5. Strictly conventional introductory section (signifying just a beginning with no immediate relation to the work of interest (as a gong struck at a theatrical performance);

Type C, sub-type 6. The introductory section is missing, the beginning of the work coinciding with the inception of the musical action itself, i.e. the beginning of the main thema (this formula is more frequently adopted in the mid-parts of a symphony).

For the Death archetype:

Type D, sub-type 7. Ample final section, having a complex, relatively independent structure with respect to the preceding part (eventually of an apothotic kind);

Type E, sub-type 8. Weakly structured final section, aimed at concluding (possibly of recapitulating) the main work or containing a transfiguration of its principal idea;

sub-type 9. Conventional final section (signifying just an end, similar to the descent of the curtain at a theatrical performance);

Type F, sub-type 10. The final section is missing, the end of the work coinciding with the conclusion of a thematic musical period. (Many concrete cases — images of the archetypes of Birth and Death — could be incorporated in this cursory typological outline, as possible sub-subtypes).

13. A careful examination of the images pertinent to these archetypes in various categories of music (from which only some conclusions can be given here) shows their relatively uneven importance. Thus, the introductory sections are fairly different in extent, concrete aspect, relation with the remainder of the work and signification, whereas the final sections appear to be more "standard-compliant". (For instance, the usually ample, repetitive, static finale of classical symphonies generally symbolize the accomplishment, apotheosis, even in the case of those symphonies that begin in a different expressive context; it is only the finale of the mid-part that may sometimes suggest dissolution and disaggregation). Broadly speaking, the finale also entails a *generalizing action, loss of individuality*, reduction of the expressive compass, disclosure of the abstract, impersonal scheme, and sometimes the "arrest" of the evolutive time through a particular "conclusive peroration". However, the predominantly tonic, optimistic, well-balanced nature of the finale of most classical symphonies by Haydn or Mozart is by no means a general rule for the entire history of music; yet, one can state without much risk of erring that in its fundamental manifestations, music approaches Death only as a *luminous transformation*.

14. When the introductory and final section are missing (types C 6 and F 10), their functions are taken over by the first and last motifs of the themes in the work proper, which exhibit certain specific qualities (for instance, they are more stable in terms of tonality, the first follow an ascending course whereas the second are descending, a.s.o.). Thus, it is suggested that *the introductory and final sections would spring from a hypertrophy of some elementary "gestures": the impetus preceding a statement and the subsequent*

relaxation (which validates the archetypal nature of these privileged instances in any human construct, even beyond highly sophisticated images).

15. The complementariness, occasionally referred to when describing type A 2, is also at work at other levels. Thus, the lack of an important introductory section could be made up for by an ample finale, or, conversely, to a developed introductory section can correspond a concise, lapidary finale. Hence, musical work could likewise be considered in terms of a certain emphasis or centre of gravity on either of the two extremes. An equivalence between these instances could however be followed in the modalities and nuances by which the type under consideration is achieved (this involves, for instance, the length of the sections, the degree of contrast to or similitude with the remainder of the work, the sudden or smooth access to it (degree of unexpectancy), etc.

16. Female-type musical structures (tonal instability, fragmentation of the discourse, low-pitched range, *pianissimo*, slow-tempo, etc.) are pertinent to the Beginning, whereas male-type musical structures (tonal stability, simple repetition of cadential group or of a chord, high-pitched range or large ambitus position, *fortissimo*, quick tempo, etc.) are introduced by the End of the Work. Hence, the Beginning

and the End may assume relatively a variegated expression. They are preferentially attracted by extreme nuances of some "expressive states" ranging from majestic, triumphal, glorious, bright, balanced and calm to indifferent, depressive and tragic. It is worth noting that the archetypes of Birth and Death play an essential role (as most archetypes do) only in those musical cultures that further more or less consciously structured languages. This is the case of such music as the classical Viennese symphonic music, the preludes by J. S. Bach, the overture of operas, as well as the traditional Hindoo music or the music of Buddhist rite, to give only some disparate examples. The distinction amongst these privileged instances is often wiped out, as was already stated, in some genres of folklore, in 19th-century romantic music or in the contemporary music produced in a certain period, as, in general, the distinction amongst archetypes, hence, amongst their relevancy, is more or less purposely eschewed. In a strictly, highly structured musical art (a notion to be defined in a study of the Persona/Ombra or Order/Disorder archetypes), the archetypes of Birth and Death throw up their entire meaning; they function as an opening and closing portal allowing a glimpse of a realm fairly different from our daily world: the sacred time/space of art.

SELECTIVE BIBLIOGRAPHY

- Cezar, Corneliu, *Introducere în sonologie*, București, 1984.
- Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959.
- „ „ *La sémantique musicale*, Paris, 1967.
- Georgescu, Corneliu Dan, *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome XIX, București, 1982.
- „ „ *A Study of Musical Archetypes: I. The Symbolic of Numbers*, in *Revue ...* tome XXI, București, 1984.
- „ „ *A Study of Musical Archetypes: II. The Iterative Building Principles*, in *Revue ...* tome XXII, București, 1985.
- Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Genève, 1962.
- Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*, Genève, 1965.
- „ „ *Psychologie et alchimie*, Paris, 1976.
- „ „ *Les Racines de la conscience*, Paris, 1971.
- „ „ *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, 1973.
- Mâche, François-Ernard, *Musique, Mythe, Nature*, Paris, 1983.
- Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, 1983.
- Niculescu, Ștefan, *La syntaxe en musique*, in *Revue ...* tome XVII, București, 1980.

(Paper read at the Institute of the History of Arts, October 1985)

Les habitants de Crémone flattent, mais avec fierté, leur ville en la nommant « una piccola città » dont la renommée mondiale est redevable au triumvirat Amati—Guarnieri—Stradivari. Au cours de son existence, dépassant 2200 ans, Crémone a connu tout ce que l'histoire a été capable de lui offrir. Depuis des temps immémoriaux, les Crémonois ont allié une soif de liberté à l'orgueil de l'originalité; témoignage de l'ardeur au travail de ces hommes sont les monuments, les palais, les églises, les musées, les institutions culturelles et d'enseignement artistique et professionnel — dont l'ancienneté remonte à plusieurs siècles; se superposant, dans le temps, toutes ces réalisations stratifient l'histoire en lui rendant la grandeur et les édiles de cette petite ville lombarde — honneur leur soit octroyée — ont su apprécier, conserver et renouveler ce trésor.

C'est un fait notoire que jusqu'au « cinquecento », l'évolution de la musique a été plus lente, à la suite des arts plastiques; la Renaissance lui a rendu une place de premier choix parmi les arts. A cette même époque, la musique instrumentale — depuis des siècles dépendante de la musique vocale — a réussi à s'en détacher et à suivre son propre chemin; elle a bénéficié du développement de la polyphonie qui lui a permis d'élargir son horizon et de s'écarter de la fonction d'accompagnatrice aux cérémonies religieuses ou aux différentes fêtes. Cette situation imposait le perfectionnement des instruments à cordes tout particulièrement. Archaïques de nos jours, ces instruments rendaient un son mou, nasal, sans force de pénétration, par l'effet de leurs dimensions, du nombre de cordes et de la manière de jouer. Au 16^e siècle, la nombreuse famille des altos comblait des exigences des concerts de chambre. Par leur son discret et grave, les altos ont dominé pendant plusieurs siècles le goût des amateurs de musique.

Le violon frappait timidement aux portes de la consécration. Les premiers maîtres constructeurs de violons sont perdus dans l'anonymat, de même que les interprètes virtuoses. L'apparition du violon — tel qu'il a été transmis à nos jours — a été déterminée autant par l'évolution de la composition musicale que par les exigences des interprètes. (Toute réponse aux

L'INFLUENCE DE L'ÉCOLE DE CRÉMONE SUR LA LUTHÉRIE CONTEMPORAINE

Nicolae Mușat

questions où, quand, comment et qui a été le premier constructeur de violons, est susceptible d'interprétation et de contradiction). Mais, l'œuvre du compositeur devait être traduite sur un instrument parfait. Paganini n'aurait pas été capable de couronner sa brillante carrière s'il n'avait pas trouvé l'impétueux instrument construit par Guarneri del Gesù en 1741. Del Gesù était complètement inconnu à cette date; Paganini l'a découvert en 1801.

Le grand ensemble orchestral de nos jours repose sur les instruments à cordes: les violons, les altos, les violoncelles, les contrebasses. Cette famille nombreuse est issue des besoins spirituels de la musique des 17^e—20^e siècles. La lutherie est au service de l'art de la musique depuis quatre siècles et, pendant tout ce temps, le plafond des Crémonois n'a jamais été atteint par leurs descendants. Aux côtés de Michel-Ange, Da Vinci et Raphael s'alignent dignement les titans Nicola Amati, Guarneri del Gesù et l'excellent artiste Antonio Stradivari. Entouré de mystère, leur art continue d'obséder les chercheurs, les luthiers et les collectionneurs; cet art n'a pas de secrets, comme on le pense souvent, mais il refuse de se dévoiler à ceux qui ne sont pas doués de la grâce divine. Les fils de Stradivari—Omobono et Francesco—ont construit des instruments dont le niveau n'a jamais atteint celui de leur

père. On comprend facilement que, s'il s'était agi d'un « secret » réel, le père l'aurait transmis à ses fils.

On connaît tous les éléments, jusqu'aux moindres détails, de la construction d'un violon, mais chaque instrument constitue une pièce unique. On comprend facilement le mode de production du son, en tant que phénomène acoustique. Les cordes sont mises en mouvement par l'archet et leurs vibrations sont transmises par le chevalet à la table. Par l'intermédiaire de l'âme, le processus de vibration de la table continue en engageant l'ensemble de la caisse de résonance. Le volume de cette dernière amplifie les vibrations en déterminant le timbre (la personnalité) de l'instrument. La barre règle l'équilibre entre les sons graves et les sons aigus. Le fond force la sortie de l'air à travers les deux petits orifices en forme d'f. Lorsqu'il y a une concordance parfaite entre la table et le fond de l'instrument, les sons d'expansion, leur qualité est pure, brillante et riche en harmoniques. A la réalisation d'un équilibre final, susceptible de parfaire ces qualités, concourent une infinité de relations, chacune dépendant du façonnage et de la qualité du bois, de l'épaisseur et de la courbure de la table et du fond, du centre mécanique-acoustique, de la grandeur et l'emplacement de l'f, de la position et la dimension du chevalet, de l'épaisseur des éclisses, du diamètre, la hauteur et la position de l'âme — ce régulateur de vibrations —, de l'épaisseur, la longueur, la hauteur et la position de la barre et du rapport entre les trois parties de la caisse de résonance (supérieure, médiane et inférieure). Il faut également ajouter la touche, le cordier, les chevilles, la qualité des cordes et — très important — le mode d'application et la qualité du vernis. Dans la relation générale établie entre tous ces éléments qui contribuent à l'obtention d'un son parfait, la négligence du moindre détail conduit à une non-concordance de phase du phénomène acoustique et, par conséquent, compromet le timbre et la force sonore. A ce qu'il paraît, de tous ces éléments, le rapport entre les trois parties de la caisse de résonance — supérieure, médiane et inférieure — a préoccupé tout particulièrement les luthiers crémonois, en commençant par Andrea Amati pour culminer avec Antonio Stradivari; ils ont fixé, pour toujours, les dimensions

de la longueur: la partie supérieure — 350—360 mm, la partie médiane — 100—110 mm et la partie inférieure — 200—210 mm. Il résulte de leur combinaison l'aspect fin, élégant et parfait de l'instrument que toutes les tentatives « d'amélioration » ont échoué (je pense au violon trapézoïdal de Felix Savart, qui, en dépit de sa très bonne sonorité, n'a pas été accepté par les violonistes, ni par le public) En essayant de percer les mystères du son musical, Pythagore a utilisé une corde tendue sur un cadre — son célèbre moncorde; en diminuant et en augmentant la longueur de la corde, il a obtenu les vibrations qui lui ont permis d'établir la relation existant entre les sons d'une octave. Selon Pythagore, les rapports correspondant aux intervalles musicaux sont: $1/2$ = octave; $9/8$ = seconde majeure; $5/4$ = tierce majeure; $4/3$ = quarte juste; $3/2$ = quinte juste; $5/3$ = sixte majeure; $15/8$ = septième majeure. J'ai fait abstraction des petits intervalles, car ils résultent du renversement des grands.

En étudiant moi-même les instruments de Crémone, j'ai découvert les relations suivantes:

a) — le rapport entre la longueur de la caisse de résonance et la largeur de la partie inférieure est celui de sixte majeure; $5/3$

$$\frac{350 \cdot 3}{5} = 210 \text{ mm}$$

b) — le rapport entre les parties inférieure et supérieure est de tierce majeure: $5/4$

$$\frac{210 \cdot 4}{5} = 168 \text{ mm}$$

c) — le rapport entre les parties inférieure et médiane est de septième majeure: $15/8$

$$\frac{210 \cdot 8}{16} = 112 \text{ mm}$$

d) — la longueur de la corde est établie par l'intervalle de quinte juste: $3/2$, dans laquelle est accordé le violon. La distance entre la marge supérieure et le cran de l'ff est de 195 mm (trois parties) et le manche = 130 mm (deux parties); total = 325 mm,

e) — la longueur de la barre représente l'intervalle de quarte juste : $4/3$

$$\frac{360 \cdot 3}{4} = 270 \text{ mm}$$

— la longueur de la touche est aussi 270 mm.

Toutes ces relations expriment la coïncidence entre les éléments de construction et le résultat final — la sonorité de l'instrument.

L'accordage en quinte offre naturellement les relations harmoniques de tonique, dominante, sous-dominante. Ce n'est pas au hasard que les grands créateurs ont choisi les tonalités des cordes libres (surtout ré majeur) pour leurs concerts, car elles offrent un champ naturel de vibrations.

On ne peut pas savoir à quel degré les anciens luthiers connaissaient et appliquaient les mathématiques à leurs calculs ; en considérant les résultats, les réalisations des Crémonois sont d'autant plus méritoires qu'elles ont été obtenues par voie empirique, d'expériment en expériment, car elles expriment un dévouement total et une persévérance infinie afin d'obtenir le progrès. La lutherie a pénétré et s'est développée en France et en Allemagne en même temps qu'en Italie. Dans les pays petits et sans tradition, les luthiers ont adopté l'expérience et les modèles des Crémonois ; l'histoire de la construction des violons mentionne des successeurs de tout le monde. L'Autriche, la Bohême, la Hongrie, la Russie, la Pologne ont également adopté les modèles de Crémone. En Allemagne, malgré la domination de plus d'un siècle du modèle de Jacob Steiner, la lutherie italienne fait son chemin.

En Roumanie, située du point de vue géographique à la confluence de l'ouest et des pays de l'est, la lutherie est entrée par les portes du nord et de l'ouest. On ne peut pas signaler la présence de luthiers roumains jusqu'au siècle dernier. Parallèlement à la création du Théâtre National, des académies de musique et des conservatoires et ensuite des orchestres symphoniques dans les grandes villes, des luthiers restaurateurs d'origine allemande ou hongroise ont assuré principalement l'entretien des instruments. Séduits par la qualité exceptionnelle du bois de résonance des Carpates Orientales et du Nord, ils ont construit les premiers instruments à corde

sur le territoire de la Roumanie. Ces luthiers ont opté pour les modèles italiens, surtout ceux de Guarneri del Gesù et de Stradivari.

Leurs noms à résonance étrangère n'ombragent aucunement les débuts de la lutherie roumaine ; au contraire, ils confirment une fois de plus la cohabitation pacifique du peuple roumain avec les minorités nationales : Braun Michael a travaillé à Timișoara, Benedikt Stoss à Sibiu et Adolf Mönnig à Cluj. Thomas Zach s'est fixé à Bucarest pendant la période 1865—1872. Il a été l'élève des luthiers Dvorák et Anton Sitt à Prague et de Johann Baptist Schweitzer à Budapest. Zach travaillait uniquement d'après les modèles Stradivari et Guarneri del Gesù, en utilisant des matériaux de qualité supérieure et un beau vernis brun ; il a été considéré l'un des meilleurs luthiers de l'époque. Un quartette travaillé d'après Guarneri a reçu un prix à Vienne. Louis Scheffler est né en Allemagne, à Klingenthal, en 1883 ; ses parents se sont établis à Bucarest lorsqu'il était âgé de deux ans. Luthier instruit à l'école de Otto Windish, il a travaillé plusieurs années dans les villes de Düsseldorf, Berlin et Munich. Rentré à Bucarest, Scheffler a construit une série d'instruments très appréciés, mais il s'est occupé surtout de restauration.

À la fin du siècle dernier sont apparus les premiers luthiers d'origine roumaine : Alexandru Apăteanu, Gheorghe Cicu, Paraičiu Ion, Ion Andreescu, etc. Il faut également mentionner le professeur, dr. ingénieur, Vasile V. Bianu qui, faisant ses études d'ingénieur à Paris, a appris en même temps l'art de la lutherie. Revenu à Bucarest en 1926, il est nommé professeur à l'Institut Polytechnique de Bucarest, mais il continue passionnément son activité de chercheur et créateur dans le domaine de l'acoustique des instruments à cordes. Le professeur Bianu rédige le premier traité de lutherie en roumain, comprenant non seulement les notions générales de construction, mais aussi les résultats des recherches du professeur dans ce domaine. Les violons du professeur Bianu sont appréciés pour leur sonorité et la qualité de leur exécution particulièrement soignée ; il a longuement expérimenté dans le domaine des vernis afin de découvrir une laque aussi semblable que possible au vernis de Crémone ; il a tra-

vaillé uniquement d'après Stradivari avec certaines additions originales.

Dumitru Știrbulescu, le professeur Remus Macarie, Mihail Rădulescu et Marin Mincu ont été les représentants de l'école roumaine, en tant que fondateurs et artistes accomplis. Grâce à leur talent, ils ont inspiré un nouveau souffle à l'art de la lutherie de notre pays pendant la première moitié de ce siècle. Tous, ils ont été directement influencés par l'école de Crémone et ils ont travaillé prioritairement d'après les modèles de Stradivari et de Guarneri del Gesù.

Le professeur Remus Macarie s'est avéré être un talent hors ligne. Il a appris tout seul à jouer du violon et, tout en cherchant un instrument à son goût, il arrive en Italie. Il achète là-bas un violon construit en hâte par un luthier italien et, mécontent par la qualité de cet instrument, il s'en va à Munich où il commande un violon au meilleur luthier — Morassi — selon l'avis du violoniste Sandu Albu. Morassi ayant demandé un délai d'un mois pour construire ce violon, Macarie lui propose de l'assister ; en échange d'une certaine somme d'argent, le professeur obtient les matériaux dont il allait construire lui-même un violon. Morassi a été saisi d'étonnement en voyant l'habileté de Macarie à manier le ciseau et le rabot ; il était fermement convaincu que le professeur savait travailler et que sa commande n'était qu'un prétexte pour s'approprier le métier. Un mois plus tard, Macarie revenait, avec ses deux violons, à Pitești où il fonctionnait comme professeur de biologie ; il organise son atelier et il construit 76 violons, 4 altos et 4 violoncelles. En utilisant un bois de qualité supérieure, bien séché, qu'il a travaillé artistiquement, Macarie s'est avéré un artisan surdoué, car ses violons résonnent encore dans les mains de certains artistes concertistes. George Enescu a connu le professeur Macarie, il a apprécié son art en jouant sur l'un de ses violons. Cet instrument s'est conservé au musée de Doro-hoi qui porte son nom.

L'un des artistes les plus méticuleux de cette profession, Dimitrie Știrbulescu, a été l'élève de Remus Macarie. Il a longtemps pratiqué la peinture, la sculpture en bois et la gravure. A 47 ans il se dédie à la lutherie qu'il n'abandonne plus jusqu'à la fin de sa vie. En utilisant un modèle Stradivari et un bois de choix, il donne un extrêmement bel aspect à ses instru-

ments. Ceux-ci se caractérisent par l'eff creux à la partie inférieure, les filets étroits et introduits avec une grande précision, ayant aux coins les griffes dirigées vers l'intérieur, comme au Stradivari, la volute profondément creusée en une tête grande élancée. Le vernis utilisé était de provenance française, de couleur jaunedoré ou rougeâtre. Știrbulescu a connu Enescu ; il résulte de leur correspondance l'appréciation que le grand violoniste accordait à l'habileté de ce luthier.

Mihail Rădulescu porte la couronne de lauriers de la lutherie roumaine. Il a appris le métier à Buzău, auprès de son père — un habile restaurateur d'instruments de musique, mais il s'est perfectionné à Pitești dans l'atelier de Macarie (pendant la période 1919—1921) ; il a travaillé, sans interruption, près de 40 ans. « Artiste émérite de son art, rangé aux côtés des luthiers les plus importants » — selon la caractérisation du professeur de violon Cecilia Nițulescu-Lupu (voir Zoltán Hegyesi, p. 267). Avec ses violons ont joué les grands artistes — Hubermann, Nathan Milstein, Erika Morini et George Enescu. En 1931, il est récompensé de la médaille d'or à un concours international à Paris. Sous l'influence des modèles italiens, surtout de Stradivari, Mihail Rădulescu a créé un modèle propre. Il a travaillé, avec une haute maîtrise, un bois d'excellente qualité, bien choisi et sec. Pour le vêtement de beauté, il a choisi un vernis de bonne qualité, dont la gamme chromatique passait du jaune-orangé au lie-de-vin. Mihail Rădulescu a été le premier luthier roumain professionnel. A titre de luthier de l'Opéra Roumain de Bucarest, à partir de 1932 et jusqu'à sa mort (1953), il a construit toute la gamme d'instruments à cordes. Sa mort prématurée l'a empêché de réaliser un vieil idéal : créer une formation complète reposant sur des critères communs de sonorité et de caractéristiques fondamentales. L'héritage de son œuvre représente 109 violons, 14 altos et 9 violoncelles — des instruments non-égalés par ses contemporains.

Il y a quatre décennies, Reghin était une bourgade de quelques milliers d'habitants. Située sur la rive droite de la rivière Mureș, aux pieds des monts Gurghiu, cette ville est devenue à présent un grand centre de la lutherie roumaine contemporaine. On a choisi tout spécialement cette petite ville en vue de valoriser le meilleur

des bois de résonance — un don abondant des monts avoisinants. Apprécies non seulement dans le pays, mais aussi à l'étranger, l'épicéa et le sycomore de Gurghiu ont attiré même des Italiens qui ont longtemps exploité ce bois que leur vendaient les anciens possesseurs des montagnes. La preuve de cette présence italienne dans ces contrées c'est la série de mots adoptés dans le langage des ouvriers forestiers, par exemple : « volta », « marina », « varda », etc., ainsi que le nom de l'une des vallées fécondes des montagnes : « Valea Talienilor » (La Vallée des Italiens). Les Italiens connaissaient les vertus du bois de résonance de Roumanie, ils en faisaient un intense commerce avec les Turcs.

En 1951 on a inauguré à Reghin un petit combinat pour l'industrialisation du bois ; il comprenait les sections suivantes : embarcations, articles de sport, instruments de musique à cordes pincées et à archet. Roman Boianciuc, un luthier, venu de Bucovine, a engagé quatre ouvriers qu'il a instruits dans le domaine des instruments de musique ; à la fin de la première année de fonctionnement, l'habile luthier et ses compagnons ont réalisé une production de 35 instruments (guitares, mandolines et violons). A partir de cette date, la prospérité a constamment encouragé ces vaillants luthiers, de sorte que le petit atelier de jadis est devenu une importante fabrique, dont la production a augmenté jusqu'à 105.000 instruments de musique en 1985 ; grâce à cette productivité, les prix établis en 1951 ont été maintenus au même niveau. Roman Boianciuc, un homme calme et persévérant, a le grand mérite d'avoir mécanisé

la production de série et créé un atelier spécial dont le personnel était constitué de ses meilleurs élèves : Ion Luca, Florea Precub, Nicolae Ciurba et son fils Sorin, Pavel Nagy et les frères Zaharia et Vasile Mare. La production de cet atelier est destinée premièrement à l'exportation et la création de ce groupe d'élite est appliquée à la production de série. Etant des constructeurs excellents et disposant de matériaux de la meilleure qualité, les instruments portant leur signature sont très recherchés à l'étranger. Les appréciations très favorables des firmes de Grande-Bretagne, de République Fédérale d'Allemagne, de Norvège, des Etats-Unis, confirment leur talent.

Le progrès enregistré par ces luthiers ardu et doué est redevable, d'une part, à la documentation fournie par l'enthousiaste directeur de la fabrique — l'ingénieur Nicolae Bizgan — et, d'autre part, à la participation aux foires internationales, aux symposiums et concours internationaux de lutherie. Aux concours de Poznan (« Henry Wieniawski »), de Prague, Liège, Crémone et Sofia, les luthiers Precub, Ciurba, Luca, Nagy et leur maître, Roman Boianciuc, ont inscrit leur nom parmi les favoris de ces compétitions, leurs instruments ont été appréciés à titre d'œuvre d'art et pour leur excellente sonorité. Roman Boianciuc a reçu, en 1983, la médaille de bronze au concours international de lutherie de Sofia *. Les relations commerciales avec les pays mentionnés ci-dessus ont été consolidées grâce à la qualité des instruments de musique construits à Reghin ; ceci confirme, une fois de plus, le talent artistique des luthiers roumains.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGELONI, Domenico, *Il Liutaio*, Milano, 1923.
BACCHETTA, Renzo, *Stradivari. Vita e opere del celebre liutaro*, Cremona, 1937.
BIANU, Prof. V. V., *Vioara — istorie, construcție, verniu*, București, 1957.
BONETTI, Carlo, Agostino Cavalcabo, Ugo Gualazzini, *Antonio Stradivari. Notizie e Documenti*, Cremona, 1937.
COSTIN, Maximilian, *Vioara. Maeștrii și arta ei*, București, 1964.
GREILSAMER, Lucien, *L'Hygiène du Violon, de*

- l'Alto et du Violoncelle*, Paris, 1921.
HEGYESI, Zoltán, *Vioara și constructorii ei*, București, 1962.
MILLANT, Roger et Max, *Manuel pratique de lutherie*, Paris, 1952.
ROUSSEL, André, *Traité de lutherie*, Francfort — sur — le — Main, 1974.
SACCONI, Simone F., *I « Segresi » di Stradivari*, Cremona, 1979.
VAIDA, Valeriu P., *Instrumentele muzicale cu coarde și arcuș. Istorie, construcție*, București, 1958.

* N. r. L'auteur de cet article, Nicolae Mușat, professeur de musique, a bénéficié d'une bourse d'études à l'Ecole internationale de lutherie « A. Stra-

divari », pendant l'intervalle 1982—1983, où il a obtenu l'attestation de luthier.

1. Manifestant un vif intérêt pour le cinéma, l'avant-garde littéraire roumaine (nous employons le terme dans son sens historique) inscrit un chapitre distinct, quoique marginal, dans l'évolution de la réflexion théorique et critique autochtone sur le film.

Marquées par un véhément esprit partisan, les préoccupations cinématographiques des *Contimporanul*, *Integral* et *Unu*, les principales revues du mouvement, ne sauraient être isolées des programmes esthétiques modernistes : constructiviste, intégraliste ou surréaliste. Les publications qui faisaient l'éloge de « l'art synthétique » et qui mythisaient la technique et le machinisme ont vu dans le cinéma, tout comme dans le journal d'ailleurs, un emblème de la simultanéité et de la vitesse qui caractériseraient le XX^e siècle. *Filmul* (*Le Film*), l'essai de Marcel Iancu, publié dans le numéro spécial dédié par *Contimporanul* au théâtre et au film, donnait déjà le ton de la discussion : « Le film compte parmi les moyens d'expression les plus importants et les plus caractéristiques de notre temps. Cette invention a une portée de beaucoup plus grande que celle que lui confère la presse. Nous y voyons (mais pas comme il est réalisé aujourd'hui) d'incomparables ressources d'art dues aux moyens de mécanisation, typisation, vitesse, ubicuité »¹. D'autres interventions font état de la même intuition. Filip Corsa écrit : « Art qui correspond d'une manière étonnante à notre âge, fragment de l'apport frais de l'époque : voici le cinéma »². À son tour, Barbu Florian exclame : « En pleine évolution machiniste, une nouvelle formule de représentation est née : le Cinématographe ou la photogénie. C'est l'art qui prête plus de force aux valeurs »³. Dans l'esprit du constructivisme professé par *Integral*, Gheorghe Dinu exalte « l'acteur brown-ing », l'acteur doué de qualités d'acrobate, fascinante incarnation de la modernité d'un style d'interprétation : « L'inutilité du rôle momie, de l'intrigue vanillée et gluante, qui flattaient la rétine et le tympan, l'âme du bourgeois, a été détrônée par le jeu fondé sur les mouvements propres à la place publique, à l'usine, à l'époque. Ceux-ci réclament l'acteur qui danse sur l'action, la lumière, le décor. Aimant ou métro dans la veine de New York, voici l'image de l'acteur Douglas

L'AVANT-GARDE LITTÉRAIRE ROUMAINE ET LE FILM

George Littera

Fairbanks »⁴. « Dactilo-cinematograf » (« Dactylo-cinématographe ») figure parmi les termes énumérés dans le manifeste publié par *75 HP*, l'éphémère revue, de nuance dadaïste, parue en 1924. Vu comme un symbole de la trépidation de l'existence moderne et du triomphe de la civilisation mécanique, comme l'art par excellence de notre siècle, le cinéma trouve dans le dynamisme sa première dimension esthétique : « Le dynamisme dans : la forme, la lumière, l'ombre, le rythme, voici ses ressources, son oxygène », déclare Filip Corsa⁵ ; « Du complexe de la vie, le cinématographe n'a retenu que l'élément essentiel de la représentation : le mouvement », note le même Barbu Florian⁶. Il est à remarquer que la mise en valeur du dynamisme comme trait expressif primordial, fondamental du cinéma, se réalise de la perspective — étroite et, finalement, abusive — de l'idée suivant laquelle l'essence du film est onirique. Cette position est affirmée sans le moindre équivoque : « Une photo est un météore de rêve. Le phénomène mental visuel sauvé pendant le sommeil par la censure de la raison, le rêve qui nous charme ou qui nous afflige, semble avoir trouvé son prototype dans l'image dynamique du cinématographe »⁷ ; « Le dynamisme de la pellicule crée effectivement l'illusion que nous vivons dans le rêve et que nous participons donc à l'action. Le rêve se présente comme un mélange d'incohérence et de relief, exprimé visuellement. Ce

sont là des conditions communes, toutes, au cinématographe. Le surréalisme trouve ici une réalisation plus appropriée que dans la littérature »⁸. Le cinéma serait encore le terrain de prédilection des incongruences logiques, tout comme le poème surréaliste; « Voici donc le film — écrit Saşa Pană à propos d'un dessin animé de Disney — dans lequel crie l'inquiétude des paralogismes, des rêves — dans les salles de projection il fait nuit — le film dans une inextricable contingence avec le poème surréaliste »⁹. D'ailleurs, les scénarios de B. Fundoianu (B. Fondane), Geo Bogza, Armand Pascal et Mihail Cosma (Claude Sernet) ne dissimulent point cette affinité : ils sont, plus ou moins, un conglomérat de métaphores luxuriantes et insolites, un amalgame de visions fragmentaires, fulgurantes, chaotiques, étrangères au discours rationnel.

Avec la même énergie, *Contimporanul*, *Integral* et *Unu* s'attachent à formuler la nature spécifique du film; grâce à cette démarche (entreprise parallèlement et dans des perspectives différentes par toute une série de théoriciens et critiques de premier ordre, de Tudor Vianu à D. I. Suchianu), les revues d'avant-garde retrouvent l'un des grands thèmes de la discussion cinématographique roumaine des années '20. Se proposant d'argumenter l'idée de la spécificité filmique, Marcel Iancu suit la voie traditionnelle, la comparaison du film avec la représentation scénique : « Le théâtre et le cinématographe n'ont plus rien en commun. Dans le théâtre, l'acteur — dans le cinématographe, le mouvement est dominant. Le cinématographe est le drame du mouvement »¹⁰. Pensant à la violence plastique cultivée par le film expressionniste allemand, aux expérimentations de L'Herbier et, peut-être, à sa propre expérience de graphicien et peintre, l'auteur souligne les vertus expressives de la déformation, envisagée comme un instrument du poésis. Le film abstrait, avec son jeu imprévu de la forme et du mouvement, représenterait l'idéal suprême : « Dans le tableau photogénique l'acteur, le décor, les mises en scène lilliputiennes, la superposition de tableaux sont seulement des moyens, car le film est le premier art qui par sa nature s'éloigne de l'imitation et crée le fantastique. Chute de formes, ascension rythmique de lumière, saccades, crispations et détentes de formes, évanouissements de matière ne peuvent-ils être touchants même sans litté-

rature? Etudiant les éléments du tableau abstrait, le Suédois Viking Eggeling trouva par la synthèse du pouvoir d'attraction et de refoulement des formes, par les rapports entre contrastes et analogies, les principes élémentaires de la 'construction'. Les possibilités d'utiliser ces résultats du tableau statique dans une succession rythmique de tableaux déroulés dans le temps l'ont conduit vers les premiers projets d'un film (Zurich, 1918) qui a emporté à l'étranger des succès surprenants »¹¹. Les films d'avant-garde, des visualistes aux dadaïstes, des surréalistes aux abstraits, sont interprétés comme des libérations de sous la tutelle du théâtre, ils expriment les conditions organiques de l'art cinématographique, le caractère visuel et le rythme. L'idéal du cinéma comme art synchrétique sera formulé, dans l'esprit de la position intégraliste et en accord avec le style de l'époque, par Barbu Florian : « Plus approprié et plus hospitalier à un texte nouveau que le théâtre, l'art muet signifiera la réintégration dans la représentation, lorsque la plastique intégraliste, l'architecture (intégraliste par son but même), la musique culmineront dans un texte où la souffrance, la douleur, le plaisir, la joie, le besoin, la nature, le spasme, la folie, le rêve, la machine, le bruit etc. vivront dans une égale mesure par ce que le cinématographe a de plus important : la capacité de visualisation. Sous l'impulsion de cet art, produit d'une réintégration des nouvelles formes dans un nouveau texte, l'humanité de partout pourra goûter en commun le plaisir d'une émotion collective »¹².

L'exercice critique évolue avec constance sur ces orbites théoriques. Ce qui est prouvé, entre autres, par la réaction vis-à-vis de deux des films-clé de l'avant-garde, salués, à juste titre, comme de véritables points de rupture par rapport à la pratique traditionnelle : *Entr'acte* et *Un chien andalou*.

B. Fundoianu envoie de France à *Integral* quelques correspondances concernant la vie artistique de Paris; parmi celles-ci, le succinct essai consacré à l'*Entr'acte* mérite d'être retenu pour l'acuité de ses notations. Le film de Clair, considère Fundoianu, constitue une victoire du cinéma contre les tentatives d'altérer sa spécificité, tentatives symbolisées, tout comme pour Cocteau, par *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene : « Adieu

au cinéma, le récit, la photo, le truquage, la peinture ! Si le film de René Clair s'oppose à quelque chose, ce n'est certainement pas au film américain (...) mais au film artistique qui se trompe magnifiquement de route — au *Dr. Caligari*. C'est à la peinture que s'oppose René Clair, au décor truqué, aux faux éclairages, à tout ce qui essaye de détourner le cinéma du but à atteindre, qui est lui-même ; il répugne à faire de son appareil le serviteur de tout cela. Désormais le maître ce sera l'appareil. C'est son œil seul qui jugera les choses. C'est selon sa vitesse ou sa lenteur, son rapprochement ou son recul, son éclairage propre ou sa volonté que la valeur optique des choses verra le jour. Cet œil est intuition directe ou je me trompe fort. On appelait technique au cinéma les moyens de truquer la réalité — ce sera dorénavant les moyens de la voir. L'œil remplacera le trompe-l'œil »¹³.

Un chien andalou apparaît aux commentateurs comme une quintessence de la poétique et de l'éthos surréaliste. Pour Saşa Pană, il reste « un film-manifeste du subconscient, le film qui nous plonge dans un jardin du rêve vécu par celui qui rêve », une œuvre née des « frénésies et désespoirs dans une dégringolade de l'insoupçonnable », dans laquelle « la cavalcade des images s'échappe sans cesse de l'agrafe de la logique »¹⁴. Sensible surtout à l'accent polémique présent dans *Un chien andalou*, Geo Bogza admire la liberté d'esprit du film bunuelien, la morale érotique qu'il proclame, le dégoût pour le conventionalisme philistin éprouvé par le cinéaste espagnol : « *Un chien andalou* est un film révolutionnaire, un véritable film révolutionnaire, par la manière totalement délivrée de frivolité dont il traite les scènes érotiques. Parce que l'érotisme sur l'écran, même dans les films des metteurs en scène les plus forts, a été photographié dans la manière facile des illustrations de *La vie parisienne* ; on a exploité sans scrupules ce procédé qui excite et plaît tout de suite, en créant un succès et une contamination spécifique autour de la terre, et dans le délire duquel s'est épanoui et a pu devenir idole un bel imbécile comme John Gilbert ou comme le feu Rudolph Valentino (...). Ces messieurs aux opinions tout à fait confortables sur le monde, ont trivialisé, en les réduisant à un cliché d'une élégance bon marché, les problèmes qui agitent toutes

les eaux de l'âme ou font jaillir toute la lie du sang (...). Voilà pourquoi c'est une joie et une fête de la pupille cette photo de *Un chien andalou*, d'une pureté parfaite qui, comme un antidote, nettoie la véranda des yeux de toute la moisissure, de toutes les souffrances. Et c'est une photo dynamite, qui va miner et faire éclater en débris le visage cabotinisé par les succès des vedettes »¹⁵.

L'exercice de critique cinématographique et les préoccupations pour la théorie du film présentes dans les pages des revues d'avant-garde retracent à une échelle réduite quelques-uns des avatars esthétiques des doctrines de l'avant-garde affirmées dans le champ théorique des arts ayant d'anciennes traditions ; mais, à la différence du domaine de la littérature ou des beaux-arts, où les doctrines sont nettement précisées, cristallisées comme telles, au cas du cinématographe nous n'enregistrons que des tentatives faibles et fragmentaires. Avec un déploiement de forces beaucoup plus pauvre, dépourvues de l'autorité des personnalités critiques d'envergure, discontinues, faisant plutôt l'impression d'un chantier abandonné immédiatement après son ouverture, la critique et la théorie promues par *Contemporanul*, *Integral* ou *Unu* restent minées de l'intérieur : on peut y déceler une certaine tendance vers le dogmatisme (presqu'exclusivement, les modèles indiqués sont les films de Clair, L'Herbier, Bunuel, Eggeling, Richter et, lorsqu'il arrive d'être cités d'autres cinéastes — Chaplin, Keaton, Lloyd, Disney, par exemple — ceux-ci seront revendiqués comme des précurseurs indiscutables des diverses expériences de l'avant-garde) ; la curiosité pour la nouveauté, naturelle d'ailleurs, aboutit parfois à un fétichisme de la nouveauté en soi ; enfin, les mérites réels de la position de l'avant-garde (ouverture vers l'innovation, refus de l'académisme, polémique — acerbé et infatigable — avec le cinéma commercial) se voient menacés par les équivoques et l'étroitesse de l'optique philosophique et poétique que l'avant-garde hérite sans doute des sources théoriques éclectiques qu'elle exploite : au nombre de celles-ci, on pourrait mentionner surtout le concept de photogénie soutenu par les esthéticiens français, de Delluc à Epstein, et les prises de position de Germaine Dulac et Hans Richter en faveur du film abstrait.

2. Outre les tentatives autochtones dans le champ de la théorie et de la critique du film, *Contimporanul*, *Integral* et *Unu* accueillent dans leurs pages des essais signés par des cinéastes et des critiques importants de l'étranger : le geste est symptomatique pour cette large ouverture culturelle, pour ce refus du provincialisme, pour cette volonté d'être toujours présentes dans le débat des « idées les plus actuelles », dont témoignent les revues d'avant-garde roumaines.

Contimporanul publie en 1923 l'un des derniers textes écrits par l'auteur de *L'Usine aux images : Contra cinematografului de teroare. Poezii să cucerească jără înlînzire cinematografică!* (Contre le cinéma de terreur. Que les poètes conquérissent sans retard le cinéma!). L'essai de Canudo s'occupe du cinématographe allemand et a la valeur d'un document de la réaction du public et de la critique de l'époque vis-à-vis des films de terreur, chapitre fondamental de la mythologie sanguinaire de l'écran. Longtemps avant Siegfried Kracauer et Lotte Eisner, Canudo observe la descendance de ce type de cinéma de la littérature du romantisme ténébreux et terrifiant, le considérant comme une variété du caligarisme. « Sous le prétexte de faire de l'occultisme ou des films psychiques, on reprend les anciennes histoires romantiques et on accentue leur caractère spectral. Sous le prétexte de présenter l'âme humaine dans ses aspects les plus mystérieux, on photographie les longues ombres difformes des êtres plus que les êtres eux-mêmes, plus que la vie-même. Le cinématographe offre pour cela l'aide la plus forte »¹⁶. Canudo établit une distinction judicieuse entre le film « dans lequel la terreur provient des éléments dramatiques de l'idée » et celui dans lequel « la terreur est le but de l'œuvre ». A l'unisson, le public et la critique française, constate Canudo, ont accueilli *Le Vampire* avec le sentiment de curiosité réservée au spectacle grand-guignolesque, mais ils l'ont repoussé comme un produit immature du point de vue artistique, comme un tribut payé au désir d'exploiter à tout prix le sensationnel : « Ce n'est qu'en tant que technicien qu'on peut admirer les inventions et l'ingéniosité d'exécution pour lesquelles ont servi de prétexte ces histoires macabres, fût-ce les plus originales. Du point de vue littéraire, loin d'atteindre la suggestion d'Edgar Poe ou

de Hoffmann ou de Charles Nodier, elles s'avèrent tout aussi banales que n'importe quel film policier ou romanesque. Alors que tel film cubiste comme *De l'aube à minuit* ou d'autres films français basés sur une fable humaine nouvelle et émouvante, riches d'une technique singulière, nous décrivent sans convulsions morbides et c'est justement par là qu'ils sont de profondes œuvres d'art »¹⁷. Remarquant que *Le Vampire* ne parvient pas à exprimer les profondeurs secrètes de l'âme humaine, Canudo écrit : « En attendant une plus vaste compréhension et un emploi plus achevé des moyens magiques offerts par le septième art, il est préférable de rester à la représentation de la vie psychique la plus harmonieuse. Faire appel aux forces troublantes de l'âme morbide et les banaliser, les ridiculiser, peut-être avant de les avoir comprises, est tout à fait dépourvu d'intérêt et nuisible à la cause même de l'évolution artistique du cinématographe »¹⁸. Le cinéma — conclut l'essayiste dans les termes d'un plaidoyer qu'il a souvent soutenu chaleureusement — attend ses poètes, ses artistes authentiques, capables de s'opposer à l'esprit mercantil.

Le climat culturel si effervescent entretenu par *Contimporanul* attire deux des représentants de marque de l'avant-garde plastique et cinématographique européenne : Viking Eggeling et Hans Richter.

Eggeling participe avec trois ouvrages, tous intitulés *Construcție (Construction)*, à l'ample exposition internationale organisée par la revue de Vinea à Bucarest en 1924, comme on l'apprend par le catalogue de la manifestation, reproduit dans l'un des numéros de la publication ; d'une autre source, on sait que ces ouvrages avaient représenté « des dessins du premier film abstrait du temps du groupement des peintres radicaux de Zurich »¹⁹. Le numéro spécial que *Contimporanul* consacre au théâtre et au film insère, sous le titre *Orchestrație orizontal-verticală (Orchestration horizontale-verticale)*, une suite de trois dessins du même Eggeling. En 1925, à l'occasion de la mort du cinéaste suédois, la revue soulignait, une fois de plus, le rôle de pionnier téméraire joué par l'auteur de *La symphonie diagonale* : « Créateur intuitif, il avait prévu dès le début l'importance culturelle du cinématographe et il a créé le tableau abstrait dans le temps, la troisième dimension qui

manquait aux beaux-arts et dont les futuristes croyaient pouvoir donner l'illusion. Basé sur des lois nouvelles, harmoniques, il a travaillé pendant ses dernières années à une encyclopédie — alphabet de formes et de théories pour des compositions symphoniques de lignes, surfaces et volumes, en créant des tableaux abstraits dans le temps, véritables symphonies visuelles »²⁰.

A l'exposition de 1924, Hans Richter avait présenté au public roumain deux dessins ; à l'illustration du numéro spécial que nous avons déjà mentionné il avait collaboré avec *Demonstrații de tablou în timp* (*Démonstrations de tableau dans le temps*), fragment d'une nerveuse succession cinématographique. Mais la présence de l'artiste allemand se signale aussi sur le plan de la réflexion critique et théorique. Après avoir publié dans les colonnes du *Contemporanul*, en 1923, l'essai *Constructivismul (pictura neo-cubistă) < Le constructivisme (la peinture néo-cubiste) >*, Richter envoie deux ans plus tard à la revue bucarestoise un texte qui équivaut à un vrai art poétique : *Principii (Principes)*. Il se propose d'y formuler l'essence de la doctrine constructiviste : « En général notre problème est de créer la conscience de l'unité de toutes les fonctions de la vie, de créer la réalité de cette conscience, de construire son type. Notre problème particulier est d'organiser les moyens (rapports de forme, couleur, son) d'une manière appropriée aux fondements de notre connaissance. La réalisation de cette organisation est le problème actuel de l'art, indépendamment du domaine d'application »²¹. Parmi les arts placés sous le signe du renouvellement constructiviste, le manifeste de Richter n'oublie pas de citer, à côté de l'architecture et de la peinture, le cinéma.

Des signatures non pas moins réputées portent aussi quelques-unes des réflexions concernant le film rencontrées dans les pages des *Integral* et *Unu*, les deux autres citadelles de l'avant-garde roumaine. Dans l'interview accordée à Ilarie Voronca, Robert Delaunay parle du cinéma de l'avenir, tel qu'il le conçoit : « Le cinéma que j'imagine (...) doit être la vie elle-même, mouvement qui ne passe pas par la copie pénible de la photographie, mais qui soit recréé, avec une pure sensibilité »²². *Trois Scenarii — Ciné-poèmes*, le volume de Fundoianu paru à Bruxelles

en 1928, incite Léon Moussinac à quelques rapides considérations sur la mission de la critique cinématographique : « L'inaction ou la neutralité-prétexte sont une véritable complicité. Nous n'avons pour ceux qui y cèdent aucune indulgence. On pourrait singulièrement précipiter les progrès du cinéma en agissant davantage, en agissant surtout avec plus de volonté et de cohésion critique. Il faut bien penser que les salles dites d'avant-garde ne sont que la suite des séances du CASA, notamment des premières manifestations du Salon d'Automne en 1921. La critique, à la recherche d'un statut moral, devra-t-elle à l'instar des scénaristes dédaignés aborder les temps de la critique introuvable ? Encore les scénaristes ont-ils la ressource — mais est-ce bien une ressource ? — de publier leurs rêves, comme vient de le faire récemment le poète B. Fondane, quoique j'hésite à croire à la vertu de ce moyen suprême (...) Je dirai encore que ces ciné-poèmes sont plus proches de la critique que de l'écran même, quoi qu'il paraisse tout d'abord. Et qu'ouvrir ainsi ce que M. B. Fondane appelle dans sa préface 'l'ère des scénarii intournables', c'est encore agir essentiellement »²³. L lançant un précieux appel à l'action concrète, Moussinac retrouve l'esprit de cet engagement pratique de la critique dans l'effort de soutenir le film d'art, déjà promu par le ciné-club de Canudo.

3. Si les trois « ciné-poèmes » de Fundoianu jouissent aujourd'hui d'un regain d'attention²⁴, les scénarios des autres représentants de l'avant-garde roumaine restent extrêmement peu connus : ils méritent pourtant d'être évoqués, tout au moins comme un nouveau témoignage de cette sensibilité au film que le mouvement d'avant-garde a maintes fois prouvée.

Geo Bogza publie dans *Urmuz*, revue qu'il fait paraître à Cimpina pour offrir aux lecteurs une « vitrine d'art nouveau » *Nocturna (La Nocturne)*, « scénario de cinéma », comme l'indique son sous-titre. Cependant, *Nocturna* relève plutôt de la littérature, une littérature tissée autour de quelques motifs chers aux promoteurs de l'avant-garde (le subconscient, le conflit irréconciliable entre le rêve et la réalité), placée sous le signe de l'incohérence lyrique et de la frénésie métaphorique : « Le temps s'écoulait par de minces tuyaux de verre, sur le point d'éclater d'un instant à l'autre. Bientôt dans le port, le

bord de l'âme frémit du vacarme des portefaix qui faisaient les préparatifs du départ »²⁵. En dernière instance, il n'y a là que quelques éléments qu'on pourrait considérer, à la rigueur, comme cinématographiques : l'idée des inter-titres réalisés en divers caractères graphiques, le déroulement fantasmagorique des images, dont certaines puisées au patrimoine iconographique si familier au film expérimental de l'époque (les fourmis, les pistons, les phares de voiture, le lit). *Nocturna* appartient à la famille des « scénarios intournables ».

De même que Bogza, Armand Pascal, acteur et metteur en scène issu de l'Académie d'art dramatique « Th. Stoenescu », ancien élève de Jacques Copeau et l'un des animateurs du groupe théâtral d'avant-garde *Insula (L'île)*, fait lui-aussi une seule et unique incursion dans le domaine de l'écrit destiné à l'écran. *Cavalcanti (scénario)*²⁶ est un essai visuel sur Alberto Cavalcanti et son univers cinématographique, un collage parsemé de citations tirées des films du cinéaste brésilien (de *En rade* à *la P'tite Lilie*), d'allusions ironiques aux idées et aux représentations conventionnelles, d'effets insolites, fantastiques, de symboles transparents, tout cela dans une manière d'écriture bien connue (gros-plans de mots, emploi du ralenti) et dans un rythme vif.

Mihail Cosma (Claude Sernet), à qui on avait confié, en 1933, la réalisation du numéro consacré au cinéma par *Les Cahiers Jaunes*, y publie *A ne pas mettre un chien dehors*, le projet d'un « film sans paroles ». Au sujet de ce scénario, Michel Gourdet écrit : « Ce titre à la fois un peu familier, anecdotique et provocateur dans le cadre d'une telle revue, lui permet (à l'auteur, G. L.) de cacher la curieuse et très belle histoire d'une rose, d'une nuit, d'un double, d'une rue et d'un suicide. La beauté, l'inaccessible, la mort ponctuent une à une les pages de ce synopsis étrange »²⁷. Il serait à remarquer aussi la pregnance des solutions visuelles : « Le décor s'évapore progressivement dans un flou béant et tumultueux. Tout tourne à une allure folle, cependant que la fleur se met à grossir, monstrueuse, implacable, jusqu'à occuper l'écran entier. Surimpression du corps du chevalier qui tourne et de la rose qui s'hypertrophie. Troisième image superposée : la rose commence à pivoter sur elle-même, à la manière d'une toupie »²⁸. Raconté à la première personne, inscrit dans un registre poétique qui ne manque pas d'inflexions romantiques, baigné dans une atmosphère envoûtante, le scénario de Sernet nous rappelle les mots de Fundoianu sur le cinéma : « Appareil à lyrisme, par excellence ! ».

Notes

¹ M. Iancu, *art. cit.*, in *Contimporanul*, n° 55—56, 1925.

² F. Corsa, *Cinematograful (Le Cinéma)*, in *Contimporanul*, n° 73, 1927.

³ B. Florian, *Teatru și cinematograful (Théâtre et cinéma)*, in *Integral*, n° 2, 1925.

⁴ S. Roll (Gheorghe Dinu), *Actorul acrobat (L'acteur acrobate)*, in *Integral*, n° 2, 1925.

⁵ F. Corsa, *art. cit.*

⁶ B. Florian, *Cinematograful (Le Cinéma)*, in *Integral*, n° 3, 1925.

⁷ F. Corsa, *art. cit.*

⁸ B. Florian, *Suprarealismul în cinematograful (Le surréalisme dans le cinéma)*, in *Integral*, n° 4, 1925.

⁹ S. Pană, *Șoricelul Mickey (Le souriceau Mickey)* in *Unu*, n° 34, 1931.

¹⁰ M. Iancu, *art. cit.*

¹¹ *Ibidem*.

¹² B. Florian, *Teatru și cinematograful (Théâtre et cinéma)*, in *Integral*, n° 2, 1925.

¹³ B. Fondane, *Entr'acte ou le cinéma autonome*, in *Integral*, n° 1, 1925.

¹⁴ S. P. (Sașa Pană), *Un chien andalou*, in *Unu*, n° 28, 1930.

¹⁵ G. Bogza, *Sărutul (Le baiser)*, in *Unu*, n° 30, 1930.

¹⁶ R. Canudo, *art. cit.*, in *Contimporanul*, n° 42, 1923.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ (Anonyme) *L'exposition internationale du « Contimporanul »*, in *Contimporanul*, n° 52, 1925.

²⁰ M. I., *Moartea lui Viking Eggeling (La mort de Viking Eggeling)*, in *Contimporanul*, n° 61, 1925.

²¹ H. Richter, *art. cit.*, in *Contimporanul*, n° 53—54, 1925.

²² I. Voronca, *Simultaneismul în artă. De vorbă cu Robert Delaunay (Le simultanéisme dans l'art. Entretien avec Robert Delaunay)*, in *Integral*, n° 6—7, 1925.

²³ L. Moussinac, *Agir*, in *Unu*, n° 8, 1928.

²⁴ Republiés dans B. Fondane, *Ecrits pour le cinéma*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Paris, Plasma, 1984.

²⁵ G. Bogza, *Nocturna (La Nocturne)*, in *Urmuz*, n° 3, 1928.

²⁶ A. Pascal, *Cavalcanti (scénario)*, in *Integral* n° 15, 1928.

²⁷ M. Gourdet, *Claude Sernet. L'homme et l'œuvre*, tome 1, Université de Nice, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, Nice, 1977.

²⁸ Cl. Sernet, *A ne pas mettre un chien dehors*, in *Cinéma 33, Les Cahiers Jaunes*, n° 4, 1933.

La production cinématographique de la décennie 1976—1985, objet de la présente étude, jouit d'une excellente prémisses : l'année cinématographique 1975, année de marque non seulement pour la décennie antérieure (1966—1975), mais aussi pour l'ensemble de la production roumaine y compris « l'ancienne époque » de l'entre-deux-guerres. Mais avant d'examiner cette exceptionnelle année cinématographique qui projette ses lumières également sur la décennie précédente et sur celle qui suit, offrant les bases d'un système de référence et même de méthodologie critique et historique, il faut d'abord remarquer la vitalité de l'organisme productif du cinéma roumain, son dynamisme, en prenant comme paramètre temporel la décennie, justement parce qu'un tel intervalle correspond à l'objectif de notre travail. Si, pendant la décennie de « transition » c'est-à-dire celle d'avant la mise en fonction des studios de Buftea (1955), le nombre des films n'a été que 31, avec une légère amélioration de la « ration » annuelle vers la fin de la période, — la décennie suivante lorsque les cinéastes commencent à employer les plateaux et les laboratoires de Buftea (bien qu'assez loin de leur capacité maximale), enregistre, entre 1956 et 1965, 107 films, afin qu'au cours des deux décennies consécutives l'accroissement assume des rythmes spectaculaires : 156 titres de 1966 à 1975, et 245 de 1976 à 1985 (y compris le mois d'octobre)¹.

On peut facilement observer que la décennie 1966—1975 représente environ 30 % de toute la production de « la nouvelle époque » socialiste, et la décennie 1976—1985 50 % environ, ces vingt dernières années (1965—1985) voyant la réalisation de 75 % du total des films roumains de long métrage. Le phénomène trouve ses explications, sans doute, dans l'existence de l'industrie spécifique, rêvée pendant un demi-siècle par les « pionniers » ; mais le facteur décisif dans la stimulation quantitative de la production ont été les rencontres de la direction du parti avec les cinéastes et surtout celles de 1971 et 1974² : on y proposait, pour la première fois et de manière créative, un rapport entre la quantité et la qualité et, implicitement, le problème de l'accélération des sauts qualitatifs. La rencontre de mars

ANALYSE PROVISOIRE DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA DÉCENNIE 1976—1985

Florian Potra

1971 se produisait au moment opportun, après une « année maigre » du point de vue quantitatif de la production cinématographique (8 ou 9 films seulement) ; or, c'est justement cette réalité qui a constitué le point de départ des nouvelles impulsions : « C'est ce qui me semble le principal inconvénient. Avec 9 films seulement par an on ne peut créer, aussi fort que soit notre désir, des conditions pour que chaque metteur en scène puisse réaliser film après film », observait le président Nicolae Ceaușescu, tenant compte que le département des metteurs en scène de l'Association des Cinéastes comprenait alors plus de cinquante personnes ayant le droit d'exercer cette profession. Ainsi, on a mis fin à une tendance erronée, celle de poursuivre à tout prix « la qualité », en organisant et en limitant la production dans ce but exclusif ; or, « la politique de la qualité détermine d'habitude son contraire : une quantité disqualifiée »³, écrivait Gramsci dans une note concernant le rapport entre la qualité et la qualité, sur laquelle nous allons revenir.

De toute façon, les indications et les recommandations de mars 1971 commencent à donner des fruits et en 1971 même on produit à Buftea 15 films, en 1972 — 16, chiffre maintenu en 1973 et en 1974, pour qu'en 1975 se produise le « record » de 25, avec des aspects et des résultats

que nous avons analysés dans un article de « Viața Românească »⁴, où nous mettions en relief que, par l'accroissement du nombre des films produits, nos cinéastes ont amplifié la voûte du cinéma roumain autant en extension, sur l'horizontale, qu'en profondeur, sur la verticale, et nous y ajoutons : « La quantité rend possible l'apparition des „accidents”, sous un double aspect : orientés, d'une part vers une cohérence-cohésion, continuité et unités, d'autre part, vers la discontinuité, la multiplicité et la diversité le nombre étant déjà défini par Aristote comme „multiplicité mesurée par l'unité”, tandis que, sur le plan ontologique, on parle d'une „troisième forme de quantité”, dénommée *intensité*, et, qui, d'une certaine manière, est une „quantité qualitative” ».

L'une des plus saisissantes caractéristiques de l'année-repère 1975, sinon la première, est que son grand nombre de films a facilité aussi un grand nombre de *débuts*, six, c'est-à-dire presque un quart du total : deux talents réels — dont l'un particulier : Mircea Daneliuc, l'autre étant Constantin Vaeni — surgissent dans ces circonstances rénovatrices, tandis que quatre autres metteurs en scène attestent leur professionnalisme : Andrei Cătălin Băleanu, Doru Năstase, David Reu, George Cornea (ce dernier passant de la qualité de chef-opérateur à la mise en scène, phénomène dont une certaine irradiation dans toute la décennie suivante demande un examen à part). En second lieu, il s'agit de la consolidation de l'itinéraire créateur de certains jeunes gens à peine « lancés » : Dan Pița, surtout, avec *Filip cel Bun* et, en moindre mesure, Mircea Veroiu avec *Hyperion*, démontrent leur capacité d'approcher et d'analyser, attentivement et passionnément, la réalité contemporaine, « up to date ». Andrei Blavier leur fait écho et dépasse avec *Ilustrate cu flori de cîmp*, la performance de *Diminețile unui băiat cuminte* (1967), s'imposant comme « auteur » de son propre ouvrage : il s'agit d'assurer les paramètres « continuité » et « cohérence-cohésion » dans l'évolution, dans le développement du cinéma national, paramètres illustrés également par Manole Marcus avec *Actorul și sălbaticii*, par Lucian Bratu avec *Orașul văzut de sus* et par Virgil Calotescu avec *Mastodontul*. À ces accidents « positifs » — nous les appelons accidents parce que, on le sait, dans l'art on ne peut pas pro-

grammer la « qualité », le chef d'œuvre — s'ajoutent quelques autres « négatifs », rendus naturels justement par la « générosité », l'extension de la quantité : il ne s'agit pas, nécessairement, de Gheorghe Vitanidis, présent dans la même année avec deux films, *Cantemir* et *Mușchetarul român* (parce que le second doit être considéré un film-satellite du premier, par l'emploi des mêmes décors, costumes et structures dramaturgiques), mais, plutôt, de « l'accident » du double échec de Iulian Mihu avec *Nu filmăm să ne-amuzăm*, d'abord et *Alexandra și Infernul* ensuite. Evidemment, dans de telles conditions naît la question si Mihu n'avait occupé, d'une manière abusive, une place dans le programme productif de l'année, une place à destiner, au fait, à un réalisateur plus capable. Enfin, il faut ajouter « la revenue » de Gopo à travers *Comedie fantastică*, à une structure plus harmonieusement équilibrée (et même à un plus d'expressivité dans le film avec acteurs) et celle de Sergiu Nicolaescu, qui signe « en actualité » un frais et souple *Zile fierbinți*; d'autre part, on ne peut éviter d'enregistrer également les « résidus », l'inévitable couche de la médiocrité constituée, qui sont les « inutiles » *Evadarea* de Ștefan Traian Roman et *Tată de duminică* de Mihai Constantinescu. Tous ces films et toutes ces considérations facilitent, dans ce qui suit, notre démarche critique-historique, en offrant des arguments, des repères, des orientations et même une méthodologie, en quête des traits qui définissent la production cinématographique de la décennie 1976 — 1985.

2.

Ce qui frappe immédiatement dans l'examen de l'année cinématographique 1975, une sorte de ligne de démarcation qui sépare, en effet, deux manières de concevoir la production de films, est — en relation directe avec l'éclosion de certains talents par la stimulation des débuts — « l'état » des cinéastes arrivés entre temps à l'âge adulte, plus exactement de ceux qui ont inauguré et ont représenté d'une façon plus ou moins compacte, plus ou moins cohérente, « la génération de 1955 ». L'année 1955 est celle du film *La mere* de Iulian Mihu et Manole Marcus, qui inaugure l'affirmation d'une série de metteurs en scène mieux caractérisés, avec

des individualités distinctes, avec des réalisations significatives. Il s'agit de la génération de ceux qui terminaient leurs études en 1955 et au cours des années successives, et de ceux qui, en 1975, étaient âgés de 40 à 50 ans, donc des adultes avec un début désormais lointain et une filmographie déjà éloquente. Qu'est ce qu'on a pu constater regardant cette génération, en 1975 et dans les années suivantes ? On a pu constater, à l'exception de certains sursauts isolés, que cette génération — considérée individuellement et en bloc — se trouvait dans un évident déclin.

L'apparition de la deuxième génération coïncide avec l'année 1970, lorsque s'impose, toujours comme une sorte d'ouvrage « de diplômé » — de plus, collectif — *Apa ca un bivôl negru*, expression d'une capacité renouvelée d'intervention du cinéaste dans le noyau brûlant de la réalité, au fait, dans une situation d'exception telle que fut celle créée par les grandes inondations du Danube et des principales rivières du pays. Dans ce contexte il faut dépenser quelques alinéas en faveur de l'introduction et de l'utilisation du concept de « génération », longtemps répudié par les cinéastes et même par certains critiques, au nom de la cohésion et de l'unité idéologique et politique de l'entier « front » cinématographique. Malheureusement, on a fait ainsi preuve qu'il s'agissait plutôt d'une cohésion et d'une unité de la médiocrité, d'une mentalité stagnante, conservatrice, prompte à repousser la nouveauté, autant dans le domaine des contenus que dans celui des formes, voire de l'expression spécifique. Or, l'existence, le dialogue, et, parfois, le conflit entre les générations ne constituent pas, par définition, autant de facteurs de désagrégation, mais au contraire, les générations artistiques scandent fidèlement les cadences caractéristiques de chaque période historique, dans un enchaînement dialectique-organique, soit évolutif, soit involutif. Sans doute, le concept de génération ne doit pas être rigidement lié à l'âge biologique : l'histoire a consigné des mouvements culturels nés au nom de la jeunesse, sans que leurs exponents soient obligatoirement jeunes, comme, par exemple, « Junimea » de Iași. Mais comme l'âge biologique n'est pas strictement déterminant, on peut aussi bien soutenir, comme le fait René Wellek et Austin Warren, que « généralement, la simple succession des générations ou des

classes sociales est insuffisante pour expliquer le changement dans la littérature »⁵. D'autre part, l'entité de l'apport de chaque génération ne reste pas indifférente ; rappelons à ce propos les pages incisives d'Antonio Gramsci dédiées au rapport entre les générations et surtout celles qui visent « les bâtisseurs de toits », c'est-à-dire les générations qui se plaignent que leurs précurseurs n'ont pas bâti des palais à trente étages : elles se vantent d'être capables de dresser des cathédrales, mais elles n'arrivent à fabriquer que des toits ! À quoi le même Gramsci ajoute : « Une génération peut être jugée d'après le jugement qu'elle-même applique à la génération précédente, et une période historique, d'après la façon de considérer la période qui l'a précédée. Une génération qui déprécie la génération précédente parce qu'elle ne réussit pas, hélas !, à lui voir la grandeur et la signification nécessaires, ne peut être que mesquine et dépourvue de confiance en soi-même, même si elle pose en gladiateur et recherche à tout prix la grandeur »⁶. Tout en admettant, donc, que les générations ne se suivent pas automatiquement au rythme des âges biologiques ; tout en admettant que chaque génération prétend d'être, tour à tour, identifiée, étudiée, homologuée ; et tout en admettant, en même temps, la nécessité du concept en question, nous pouvons affirmer, en pleine responsabilité, l'existence, dans le cinéma roumain, de deux générations aux contours nettement tracés. Bref, ces deux générations que nous prenons en considération seraient : celle de 1955 et celle de 1970. Entre les deux il y a des rapports de continuité et de cohésion, mais aussi de discontinuité et de différenciation (souvent, même de nuance) du point de vue de l'expressivité cinématographique. Le mobile du présent essai n'est pas de définir et de démontrer, théoriquement, la problématique philosophique et esthétique de la « génération » mais d'affirmer cette notion comme un postulat, comme un faisceau vif d'arguments, tant dans le sens plus qu'évident d'une périodisation historiographique, d'une identification commode de certaines étapes, de certains moments, de certaines « forma mentis », que dans le sens de la trace laissée par sa contribution à la connaissance, à l'approfondissement et à l'élargissement de son contact avec la réalité, avec les hommes, avec l'esprit du temps.

Comment se manifestent ces deux générations actives de cinéastes dans leur cohabitation nécessaire au cours de la décennie que nous analysons ? D'abord, sous le rapport de la qualité, de la valeur du produit filmique : si on parcourt la liste, abondante, des films produits entre 1976 et 1985 — 245 (jusqu'en octobre 1985 étant donc à préliminer jusqu'au 31 décembre 1985, environ 250 films) — et si on suit les lignes d'évolution sous rapport « générationnel », on est frappé, parfois même jusqu'à la contrariété, d'un côté par l'ascension, le progrès de la génération 1970 — progrès et ascension naturels — et, d'autre côté, par le déclin, moins naturel, de la génération 1955 (Il faut préciser que l'encadrement de tel ou tel cinéaste dans la sphère stricte des deux générations peut devenir ambigu : nous avons choisi, par exemple, « d'attribuer » tant Sergiu Nicolaescu, qui a débuté en 1966 avec le long métrage de fiction *Dacii*, que Lucian Pintilie, qui débutait la même année, à la première génération. De toute façon, ces cas sont peu nombreux et n'incident point sur le jugement d'ensemble. Ou bien George Cornea qui passait en 1975 à la mise en scène mais avec une mentalité cinématographique anachronique : son placement dans la génération 1955, celle des metteurs en scène avec lesquels il a débuté comme directeur d'image, n'implique pas d'hésitations et c'est presque sans importance à cause du poids mineur de son activité comme metteur en scène.

Des 25 films produits en 1975 — il va de soi que toutes les dates fonctionnent conventionnellement — 16 appartenaient à des metteurs en scène « anciens » et seulement 9 (dont 6 débuts) aux « nouveaux ». En échange, des environ 8 films ayant une valeur au-dessus de la moyenne, 5 appartenaient aux « jeunes » ; il faut néanmoins préciser que dans l'hypothèse des critères plus rigoureux — nouveauté, pertinence thématique, originalité, modernité du langage, expressivité accrue — les 8 films se réduiraient à 4, dont les auteurs — à l'exception d'Andrei Blaier appartenant à la génération 1955 (*Ilustre cu flori de câmp*) — sont tous des « jeunes » : Dan Pița avec *Filip cel Bun*, Mircea Daneliuc avec *Cursa*, Constantin Vaeni avec *Zidul*, les deux derniers représentant les débuts des réalisateurs en question.

Poursuivant toujours cette double voie, les constatations deviennent de plus en plus aiguës. En 1976, 11 des 18 pellicules réalisées appartiennent aux « anciens », mais d'une masse correcte ou franchement médiocre, on ne peut distinguer que 4 titres, dont trois appartiennent aux « nouveaux » : *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu, *Tânase Scatiu* de Dan Pița et le début d'Alexandru Tatos, *Mere roșii* ; le quatrième est *Prin cenușa imperiului* d'Andrei Blaier, toujours dans la plénitude de sa créativité (Nous n'avons pas ajouté le début dans la mise en scène de l'opérateur Dinu Tănase — *Trei zile și trei nopți* — parce que nous ne le considérons pas suffisamment convaincant).

En 1977 le nombre des débuts croît de nouveau (5), mais seulement *Iarba verde de acasă* de Stere Gulea vaut être retenu, tandis que parmi les « anciens » Iulian Mihu rate la portée à l'écran du roman *Marele singuratic*, Mircea Mureșan rabat ses ambitions et ses idéaux esthétiques dans *Împușcături sub clar de lună*, tout comme Mircea Drăgan, d'ailleurs, dans *Cuibul salamandrelor*. De la génération de ces derniers, seule Elisabeta Bostan maintient sa « tenue » dans le périmètre défini par ses préoccupations visant le film pour enfants, avec *Mama*. En 1978 de ses 23 titres, un seul début est promettant, celui d'Alexa Visarion avec *Înaintea de tăcere*. Andrei Blaier qui avait offert en 1976 et 1977, comme nous venons d'observer, deux moments de marque, dépassant par la maturité du jugement et de l'expression sa filmographie antérieure, signe en 1978 deux films, *Trepte pe cer* et *Totul pentru fotbal* qui enregistrent un visible déclin d'inspiration et de vigueur créatrice. À côté de lui, Mircea Drăgan atteint avec *Aurel Vlaicu* l'un des points minimes de sa carrière, tandis que Manole Marcus et Francisc Munteanu s'accordent des vacances spirituelles et d'exigence, le premier avec le policier *Cianura și picătura de ploaie*, le second avec le musical *Melodii ... melodii*. Trois réalisateurs passent à leur deuxième film (après le début) : l'inutile, l'insignifiant *Din nou împreună* de George Cornea — prédisant le manque de sens d'une excessivement tolérée persévérance dans la mise en scène et privant en même temps le cinéma national d'un directeur d'image précieux ! ; le peu édifiant *Doctorul Poenaru*, essai « romanesque » de Dinu Tănase : et l'édificatrice

réalisation d'Andrei Cătălin Băleanu *E atît de aproape fericirea*, où l'on peut intuire un sens nuancé de l'actualité, une certaine fraîcheur dans le traitement des problèmes de la jeunesse, confrontée avec la trinité usine-école-famille.

En 1978 se produisent seulement deux débuts dont le premier est positif : il s'agit de *Înaintea de tăcere* d'Alexa Visarion, metteur en scène de théâtre jusqu'alors, qui prouve sa capacité et sa science de lire de manière filmique et d'amalgamer dans un tout homogène quelques récits de Ion Luca Caragiale. Le second est un début tardif, même si l'auteur, Felicia Cernăianu, ne dément pas son « esprit documentariste », cultivé pendant une longue activité aux studios « Sahia » ; le nom du film est *Gustul și culoarea fericirii*.

L'année 1979 est plus riche et plus féconde, plus diverse. Il vaut d'abord remarquer l'effort de quelques représentants de « l'ancienne génération » de renouveler leur vision et leurs moyens d'expression. Sans qu'il s'agisse nécessairement de « chants de cygne » — des soubresauts pareils se produiront encore, bien que de plus en plus rarement — on peut se rendre compte que les cinéastes plus âgés, qui ont réalisé des pellicules en 1979 ont éprouvé la nécessité de répondre aux impulsions d'émulation avec la génération des « jeunes ». Virgil Calotescu essaye, par exemple de prolonger dans *Drumuri în cumpănă* le discours culturel de *Ultima noapte a singurătății*, sans trouver les mêmes accents de fraîcheur humaine mais s'échappant par la tangente du « métier » ; Sergiu Nicolaescu se mesure, pour la première fois, avec les exigences de la comédie dans *Nea Mărin miliardar*, sans gagner le pari avec soi-même ; Manole Marcus, à son tour, est tenté par l'idée d'une anthologie comique dans *Expresul de Buftea*, film de montage dépourvu d'un rythme adéquant, en fin de compte, d'inspiration ; Savel Stiopul, après une période de modestes prestations « de consommation » revient à un thème d'un certain poids dans *Falansterul*, traité d'une manière en quelque sorte expérimentaliste et attestant implicitement une volonté de renouvellement, tout comme d'ailleurs dans *Mireasa din tren* de Lucian Bratu, où la vision et la cadence de la narration sont modernes, ouvertes aux suggestions des conquêtes récentes de l'expressivité

filmique. Le plus haut point atteint par un représentant de la génération 1955 est à attribuer à Iulian Mihu avec *Lumina palidă a durerii*, une « ballade » contenant des moments d'une élégante sensibilité, subtilement et habilement conduits, mais aussi des moments de « folklorisme » ostentateur qui manquent d'authenticité. Il faudrait y ajouter l'effort de Sergiu Nicolaescu de se mesurer avec la prose de Camil Petrescu dans *Ultima noapte de dragoste*, qui ne dépasse pas toutefois le niveau d'une lecture correcte marquée par la tension de la charge idéologique de l'original littéraire. De toute façon, au-delà des performances absolues, il est évident que — stimulés par l'élan des « jeunes » —, les réalisateurs consacrés semblent décidés, en 1979 et immédiatement après, en 1980, à faire face à l'assaut de la jeune « vague », cherchant à démontrer la vitalité et la viabilité de leur propre « message » artistique. Autrement dit, à la veille de 1980, la génération des « anciens » résiste, non sans effort, non sans un surplus d'engagement, à la confrontation avec les « nouveaux » arrivés. Mais ces derniers, que font-ils pendant ce temps-là ?

On dirait qu'après les premiers succès, après avoir occupé les positions conquises, les jeunes cinéastes se permettent (ou sont contraints à se permettre) une « halte d'ajustement » : Dan Pița n'a pas de suffisante clarté dans la lecture filmique de *Bietul Ioanide*, tandis que Mircea Veroiu marchant à la trace de son collègue, tient à faire preuve d'une certaine habileté, de la même habileté, dans la fabrication d'un « western à la roumaine » avec le titre popovicien *Artista, dolarii și ardelenii* : avec ce « rappel » vient se consacrer dans notre cinéma un genre voué, semble-t-il, à la continuité et répondant, probablement, à une nécessité du public (jeune et non seulement). Les jeunes cinéastes se passent quand même l'estafette parce qu'ils laissent un espace d'affirmation à Alexandru Tatos qui, avec *Duioș Anastasia trecea*, évoque un pathétique épisode de la résistance antifasciste pendant la guerre. Relativement haut est le nombre des débuts, parmi lesquels celui de l'ex-opérateur Nicolae Mărgineanu avec *Un om în loden*, début intéressant et en quelque sorte « masqué » par une histoire policière, impressionnant non par l'intrigue, mais par la manière « frontale »

de filmer du néo-metteur en scène. Au contraire, neutre, non concludent sera le début de Nicolae Oprițescu, *Vis de ianuarie*, tout comme celui du plus jeune Dan Mironescu, *Jachetele galbene*. Avec *Vacanță tragică* et, peu après, avec *Teatrul cel Mare*, Constantin Vaeni se montre hâtif et superficiel, ratant ses intentions, comme d'ailleurs Mircea Veroiu qui — compensation pour le western — s'approche de Camil Petrescu dans *Între oglinzi paralele*, avec, sans doute, plus de finesse que Sergiu Nicolaescu, mais manquant, lui aussi, le centre de la cible proposée.

L'année cinématographique 1980 est réellement généreuse ; la nouvelle génération régagne sa priorité qu'elle ne perdra plus désormais. C'est l'année de *Probă de microfon* et de *Vinătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc, l'année du dyptique dédié aux commencements du mouvement des travailleurs en Roumanie, *Speranța* et *Labirintul* de Șerban Creangă. C'est dommage que dans ce contexte du nouvel assaut des « jeunes », Mircea Moldovan rate les chances d'un dyptique de la Révolution de 1848, *La răscrucea marilor furtuni* et *Munți în flăcări*, à cause, peut-être, d'une hésitation de langage entre les modalités de la télévision et celles du cinéma proprement dit. La génération antérieure bat en retraite : *Rețeaua „S”* de Virgil Calotescu est un banal test d'espionnage, tandis que *Am fost șaisprezece* de George Cornea est un encore plus banal test « de guerre ». Quoiqu'aidé par un scénario intelligent, Gheorghe Vitanidis ne réussit pas à se libérer avec *Burebista* d'une certaine rhétorique patriotarde, inscrite dans les paramètres de la superproduction (mais sans les moyens financiers de celle-ci). En dépit de son ambition déclarée de faire un film « politique » Manole Marcus ne réussit, lui non plus, à dépasser les frontières de la routine et du « métier » dans *Punga cu libelule*, suivi dans cette voie par Francisc Munteanu avec *Detasamentul „Concordia”*. Le seul réalisateur de « l'ancienne » génération qui se met en relief en 1980 est Malvina Urșianu qui démontre dans *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* sa capacité de lire antirhétoriquement, à un niveau d'analyse psychologique approfondie, l'histoire de ses personnages, voire, un épisode significatif de l'histoire de la Moldavie. Malvina Urșianu reste isolée sous le rapport de l'accomplissement du projet par la réalisa-

tion, parce que Mircea Mureșan s'éloigne sensiblement d'un tel objectif dans l'ambitieux *Ion — Blestemul pământului, blestemul iubirii*, le roman de Rebreanu apparaissant non seulement mutilé, mais également diminué comme intensité humaine, sur le cinémascope qui dilate les dimensions extérieures, mais non pas les arguments intérieurs.

Ce serait encore, sans doute, à enregistrer la dignité du début de Tudor Măărăscu avec *Bună seara, Irina*, ainsi que les débuts moins significatifs de Constantin Dicu avec *Cîntec pentru fiul meu* et de Radu Gurău avec *Porțile dimineții* (ce dernier avec quelques splendides photos maritimes). Un solide film d'aventures, irrépréhensible du point de vue « profession » est *Drumul oaselor* de Doru Năstase (la réalisation la plus accomplie, peut-être, de ce metteur en scène au début tardif), tandis que la reconstitution filmique du conte *Dumbrava minunată* de Sadoveanu est considérablement diminuée dans la vision de Gheorghe Naghi. Il faut, dire, enfin, que Vaeni avec *Ancheta* s'éloigne de la voie que son début (*Zidul*) annonçait avec tant d'optimisme.

Sous la réserve d'une vérification répétée, nous considérons que l'année cinématographique 1980 appose les scellés, pour ainsi dire, sur une situation de fond qui ne se modifiera pas ultérieurement, au moins jusqu'en octobre 1985, lorsque nous écrivions cet essai ; en peu de mots, c'est le moment où la jeune génération de metteurs en scène affirme définitivement sa suprématie dans le cinéma roumain. Cela ne signifie pas, sans doute, une totale mise entre parenthèses des pellicules de la génération antérieure, mais veut dire que ce sont les jeunes réalisateurs qui laissent leur empreinte autant du point de vue des contenus, des préoccupations et de l'investigation idéologique, sociale et culturelle, que du point de vue du style, de l'expressivité filmique. Les œuvres des « jeunes » sont plus intéressantes, plus vivantes, plus dynamiques et même plus profondes. Une nouvelle sensibilité cinématographique, spécifique, se fraye — avec plus ou moins de désinvolture — un chemin et nous pensons pouvoir affirmer qu'il s'agit d'un véritable renouvellement de notre « mentalité » filmique, d'une nouvelle « forma mentis » dans la genèse des films, surtout en ce qui concerne les films

dediés, comme on dit, à l'actualité : un regard plus perçant et plus pur, une compréhension dialectiquement plus nuancée de la vie, une approche humaine plus âpre, mais aussi plus authentique. Ce sont des qualités que les metteurs en scène de la première génération ont aussi étalées à leur époque, mais que ceux-ci ont peu à peu perdues ou, de toute façon, mises à l'écart.

Notre démarche est ainsi relativement facilitée, ne retenant plus comme nécessaire une analyse par années cinématographiques, mais s'attachant, en accélérant le *tempo*, à une vision d'ensemble, aspirant vers une synthèse des cinq dernières années du cinéma autochtone.

3.

La décennie 1976—1985 peut donc être placée sous le signe de la génération 1970, se caractérisant, surtout après le seuil décisif de 1980, par la confirmation des preuves données par les jeunes cinéastes et leur ascension si « ondulatoire » qu'elle fût, jusqu'à l'occupation décisive des zones supérieures de la production cinématographique roumaine et, d'autre part, par le déclin des réalisateurs de la génération antérieure, traversé par des moments toujours plus rares et moins intenses de revivification expressive. Dans ce processus, plus ou moins laborieux, fermentent les germes d'une école nationale ; plus exactement se délimitent et surgissent les conditions fondamentales nécessaires à l'éclosion d'une nouvelle « vague » spécifique. Quelques-unes de ces conditions semblent se réaliser. Il s'agit tout d'abord de l'existence des « sommets ». Devons-nous invoquer l'autorité d'un ancien maître comme Victor Iliu ? « À mon avis — ainsi commence l'une des plus fameuses citations de notre littérature spécialisée — les écoles nationales de film s'affirment par l'intermédiaire du talent des grands metteurs en scène. Faute de grands artistes, faute de grands metteurs en scène il n'y a pas de cinématographie, et ce serait vain de parler d'une école nationale et de sa spécificité, si les œuvres en question étaient médiocres »⁷. Voici une vérité impeccable et d'une sempiternelle viabilité. Le devoir du critique et de l'historien de cinéma est d'initier, courant parfois des risques, — dont celui de sa propre réputation n'est pas le moindre — le processus d'insertion de cette vérité dans la réalité

cinématographique vivante et de mesurer la progressive adéquation de la situation réelle au principe de la valeur, des « grands metteurs en scène ». A cet égard, ce serait nécessaire de répondre à la question : est-ce qu'il y a, chez nous, de pareils grands metteurs en scène, de pareils grands artistes de l'écran ? Nous pensons que la réponse peut être positive. Sans établir une hiérarchie absolue — d'ailleurs, difficile à motiver — il est légitime de soutenir qu'un tel metteur en scène est Mircea Daneliuc. Son film *Glissando* rien que par son inscription au concours du Festival de Venise, en automne de 1985, comptait parmi les premiers 25—30 films du monde (produits entre 1983—1985) : « Ce que j'ai pu choisir, dans les limites des douze jours de projection, de tout ce qu'on a produit de meilleur dans le monde, j'ai choisi ... J'ai examiné effectivement toute la production mondiale et j'en ai choisi, avec la balance du pharmacien, les meilleures œuvres et les plus représentatives, sans parti pris, sans dépasser la mesure ... La preuve est la présence de la Roumanie, assez rarement représentée aux festivals occidentaux. J'ai choisi avec ma conscience de critique, vérifiée pendant 35 ans de profession », déclarait le directeur de *Mostra del Cinema*, Gian Luigi Rondi, précisant qu'il avait vu préalablement 312 films de tous les coins du monde⁸. Si nous ajoutons à ce critère l'accueil, presque unanimement favorable, de la part de la critique, nous n'avons pas tort en affirmant que le film roumain a, dans Mircea Daneliuc, un artiste authentique, avec des ressources expressives remarquables. Nous pouvons soutenir la même chose à l'égard de Dan Pița, même si celui-ci n'a pas réussi — souvent, par des raisons extra-artistiques — à obtenir les suffrages de la critique européenne, sa consécration internationale venant plutôt du tiers monde, mais aussi d'Amérique (pourtant, au début de 1986, *Pas în doi* a obtenu une méritée et importante mention spéciale du jury des *Berlinales*). Très près de ces deux « grands » de notre cinéma se trouve Mircea Veroiu, avec son Grand Prix au Festival du film d'auteur de San Remo, en mars 1985, pour *Adela*. Ce premier échelon est complété par l'appartenance à la même famille de valeurs de Alexandru Tatos, Constantin Vaeni et, sans doute, Dinu Tănase et Alexa Vișarion, chacun d'eux ayant la possibilité

de se voir promu dans la première ligne. Mais pour le moment seulement Pița et Daneliuc, secondés par Veroiu et Tatos et précédés par Lucian Pintilie, sont des individualités authentiques (distinctes) sinon même des personnalités.

On sait, évidemment, qu'une cinématographie nationale, une « école » n'est pas réellement vitale qu'en présence d'une masse de cinéastes — capables de faire la liaison entre les « sommets » et le public — et en présence d'une production moyenne saine, digne du point de vue culturel, solide comme profession (d'où on peut toujours recruter de grandes valeurs). Bref, une école nationale de cinéma a besoin d'une certaine richesse de talents et de techniciens capables de maîtriser les moyens de communication et d'expression de cinéma. Nous considérons que ce *desideratum* est, en grande mesure, satisfait : laissant de côté la génération antérieure, qui — avec peu d'exceptions — possède une professionnalité robuste, enrichissant jadis le paysage de notre filmographie (car il s'agit de 30 noms environ, de Mircea Drăgan et Andrei Blaier à Elisabeta Bostan et Sergiu Nicolaescu) — il faut souligner l'efficacité de toute une série de metteurs en scène de la génération 1970 : Șerban Creangă, Andrei Cătălin Băleanu, Doru Năstase, Mircea Moldovan, Stere Gulea, Nicolae Oprețescu, Cristiana Nicolae, David Reu, Tudor Mărășeu, sans omettre — en les plaçant même en tête de la liste — Nicolae Mărgineanu et Dinu Tănase ; enfin, « le dernier venu », Șerban Marinescu, débutant en 1984.

A tous ceux-ci viendront peut-être s'ajouter les diplômés de la mise en scène d'après 1980 : un bouquet de réels talents — détectés, pour le moment, d'après le critère des films réalisés pendant leurs études ou de quelques court-métrages documentaires — et de potentiels professionnels sérieusement préparés. Quelques noms dont on reparlera sans doute appartiennent à la génération des années '80 (dont l'apparition a été renvoyée) et ont été proposés dans notre intervention dans la revue « Amfiteatru »⁹.

Si autrefois les « écoles » ou les « courants » littéraires et surtout plastiques des mouvements historiques d'avant-garde s'agrégeaient autour d'un « manifeste » ou d'une « plate-forme programme » — les écoles cinématographiques de la seconde

moitié de notre siècle, avec de rares exceptions, sont apparues sans lancer de tels crédos, ce qui n'implique pourtant pas l'absence d'une cohésion autour d'une idée directrice (généralement les poétiques de ces mouvements — le néoréalisme, par exemple — se sont constituées *a posteriori*). Quant au cinéma roumain, le problème n'a pas été également celui d'aborder un drapeau à part : le drapeau des cinéastes roumains est et reste toujours celui du Parti Communiste Roumain ; le programme idéologique et culturel de celui-ci a agi comme le programme de nos réalisateurs. Et c'est justement dans ce contexte qu'il est possible de parler du principe de la « continuité-cohésion », d'un tissu connectif qui lie l'œuvre d'un cinéaste à l'œuvre d'un autre, composant un fondal d'une distincte spécificité. Un exemple ? les apologues de Daneliuc et de Pița, *Croaziera*, respectivement *Concurs* apparemment disparates, ont une source souterraine commune. Un autre exemple : *Probă de microfon* et *Pas în doi*, films des mêmes cinéastes : il y a dans les deux un support de réalité (et un goût, aussi différencié qu'il soit) plus ou moins homogène. Au niveau de la production moyenne (« l'ossature de toute cinématographie saine ») se vérifient des phénomènes analogues : par exemple, presque la même pulsion éthique se trouve à la base d'un film comme *E atît de aproape fericirea* d'Andrei Cătălin Băleanu et *De dragul tău*, *Anca* de Cristiana Nicolae, en dépit de la distance temporelle qui les sépare et des différences de langage. D'ailleurs les deux films s'inscrivent dans un filon plus ample, ayant comme point de départ *Filip cel Bun* de Dan Pița, un filon que nous avons nommé « en quête de la pureté » : en effet, il y a dans la filmographie de Pița, dédiée à l'actualité, une permanente aspiration vers la pureté, vers la propreté morale, incarnées invariablement dans un héros jeune, presque toujours en contraste avec « la génération des pères ». Ce thème s'est ramifié à travers sa reprise dans les films d'autres cinéastes, y compris les « anciens » (comme Andrei Blaier avec *Ilustrate cu flori de câmp*), de Șerban Creangă à Mircea Veroiu de Stere Gulea à Alexandru Tatos. Même dans le contrepoids offert par les films de Daneliuc ou de Dinu Tănase — où l'on scrute les avatars d'une jeunesse apparemment en déroute et « égarée » — l'impulsion vers une certaine

innocence fondamentale, vers une certaine candeur d'âme est présente comme une soupape morale. Mais il faudra revenir en profondeur à l'analyse des thèmes et de la problématique mis en jeu par les films de la décennie dont il s'agit, dans une continuation nécessaire de la présente étude. Revenons pour le moment à l'inventaire des titres et des noms qui donnent relief, caractère et qualité à la production roumaine de cinéma entre 1976—1985.

Dans l'histoire du cinéma national n'ont jamais existé tant de cinéastes (seulement les metteurs en scène sont plus de 75), ni de talents. Nous nous croyons autorisés d'affirmer qu'on se trouve dans une période de grande fertilité dans ce sens (n'oublions pas la génération '80 !). Voici, dans un ordre pas du tout définitif et provisoirement systématisé, le tableau des cinéastes et des films de valeur, quelques-uns même « de marque », de la décennie 1976—1985, dont la lecture nous révélera l'imminence de l'éclosion de la si férvement rêvée « école roumaine de cinéma » :

CEUVRES DE MARQUE :

Dan Pița : *Filip cel Bun* (1975) — *Tănase Scatiu* (1976) — *Concurs* (1982) — *Pas în doi* (1985)

Mircea Daneliuc : *Proba de microfon* (1980) — *Croaziera* (1981) — *Glissando* (1984)

Mircea Veroiu : *Dincolo de pod* (1976) — *Să mori rânit din dragoste de viață* (1984) — *Adela* (1985)

Alexandru Tatos : *Duioș Anastasia trecea* (1979) — *Secvențe* (1982)

Constantin Vaeni : *Zidul* (1975) — *Imposibila iubire* (1984)

Andrei Blaier : *Ilustre cu flori de cîmp* (1975) — *Prin cenușa imperiului* (1976)

Malvina Urșianu : *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1980)

Iulian Mihu : *Lumina palidă a durerii* (1979)

Dinu Tănase : *La capătul liniei* (1982)

CEUVRES REMARQUABLES (OU IMPORTANTES) :

Cursa de Mircea Daneliuc ; *Mere roșii* d'Alexandru Tatos ; *Iarba verde de acasă*

de Stere Gulea ; *E atît de aproape fericirea* d'Andrei Cătălin Băleanu ; *Septembrie* de Timotei Ursu ; *Înainte de tăcere* de Alexa Visarion ; *Clipa* de Gheorghe Vitanidis ; *Un om în loden* de Nicolae Mărgineanu ; *Speranța* de Șerban Creangă, *Mireasa din tren* de Lucian Bratu ; *Mijlocuș la deschi-dere* de Dinu Tănase ; *Vînătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc — *Probleme personale* de David Reu — *Semnul șarpelui* de Mircea Veroiu — *Angela merge mai departe* de Lucian Bratu — *Întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu — *Dreptate în lanțuri* de Dan Pița — *Moara lui Călițar* de Șerban Marinescu — *O lumină la etajul X* de Malvina Urșianu. Et la liste reste ouverte ...

Presque 40 films donc qui dépassent la moyenne ; à ceux-ci s'ajoutent les pellicules moyennes (pas médiocres), évidemment plus nombreuses. Elles forment ensemble une texture assez riche en significations et couleurs, en diversité stylistique toujours capable de cohésion par une transparente communauté d'idéaux et d'aspirations, ainsi que d'investigation critique. Il vaut la peine de remarquer que la plupart des films mentionnés (trois quarts) est définie par les « contenus » de l'actualité, phénomène destiné à confirmer la thèse — pour ne pas dire le postulat — qu'une cinématographie nationale, c'est-à-dire une école nationale, se caractérise de façon prioritaire par l'entrée en contact avec la réalité de l'époque, avec ses traits spécifiques.

Ce serait sans doute présomptueux de soutenir que les œuvres de la décennie dont nous nous occupons épuisent la problématique de la période dans laquelle elles s'inscrivent ; ce serait également difficile de soutenir que celles-ci abordent les thèmes les plus vifs, les plus sensibles, névralgiques, centraux. D'autre part, on ne peut pas nier « l'aperture » des jeunes cinéastes à l'actualité, leurs efforts d'assimiler les préoccupations et les aspirations du moment, avec l'effort visible, surtout dans les dernières années, de détacher des traits toujours plus définitoires, de synthétiser des niveaux de culture, des conflits entre ces niveaux, en optant pour « le nouveau », contre les mentalités régressives, passéistes, opaques vis-à-vis du progrès socio-culturel. En complétant ce tableau avec les succès des trois autres

décennies antérieures du cinéma roumain de « la nouvelle époque », socialiste, nous allons constater, sans doute, (presque) toutes les prémisses de l'éclosion d'une école nationale sont couvertes, dans un processus dialectique évolutif par une féconde solution du rapport quantité-qualité, à l'intérieur duquel on peut saisir aussi la « quota de fabrique » à attribuer au collectif, au-delà des contributions individuelles. Il est vraisemblablement possible de déduire de ces considérations qu'il faudra renforcer dans le temps « la centralité » des thèmes et de la problématique dans des œuvres de valeur en l'absence des réalisateurs de valeur. Cela implique une reconsidération radicale de la politique des cadres dans le domaine de la production des films, autrement dit, l'assignation des films aux metteurs en scène les plus compétents et les plus capables (car on pourrait écrire aussi une histoire des titres confiés, tour à tour, à des cinéastes qui ont démontré, par des épreuves répétées soit leur non-adhérence au thème — « axe éthique de la collaboration » dans le cinéma, — soit l'insuffisance des moyens dont ils disposaient. Par conséquent, au prix de certains sacrifices et opérations relativement douloureuses, l'avenir de la qualité du cinéma roumain est strictement conditionné par une rigoureuse politique des valeurs des metteurs en scène. Il va de soi que tous les metteurs en scène, plus de 70, ayant le droit d'exercer cette profession ne trouveront pas un espace dans un plan de films quinquinal et moins encore dans un plan annuel ; il va de soi qu'il faut accorder la priorité aux « sommets », jusqu'à leur assurer une continuité de création d'une année à l'autre et immédiatement après, aux réalisateurs qui garantissent une dignité culturelle à leurs ouvrages et qui disposent d'un dot supérieur, capable à leur permettre l'accès à l'œuvre d'anvergure... C'est seulement dans un troisième échelon qu'entrera la masse des cinéastes en état d'offrir des films basés au moins sur un « métier » bien approprié et cultivé.

Tout cela constitue un aspect essentiel de cette discussion. On peut lui attacher un autre aspect tout aussi important ; celui de la politique des débuts, à laquelle nous réservons un paragraphe à part.

La décennie 1976—1985 a enregistré, au champ des débuts, trois « sections »

distinctes, trois catégories différentes : 1) « la récupération » de certains « spécialistes » qui, plus jeunes ou plus âgés, n'ont pas débuté, par de raisons diverses, au moment opportun, simultanément avec leurs propres collègues de promotion ; 2) « l'offensive des opérateurs d'image » qui ont opté pour la mise en scène ; 3) le début organique, en prolongation des études de spécialité, comme une reconnaissance d'un statut professionnel. Il est vrai que ces catégories n'épuisent pas complètement « le matériel d'étude », parce qu'il ne faut pas oublier, par exemple, le passage, presque naturel, du théâtre au cinéma, des metteurs en scène Alexandru Tatos, Alexa Visarion et Tudor Măărăscu : ensemble, ils constitueraient une quatrième catégorie de promotions pendant la décennie en discussion. Mais approchons-nous des trois autres, plus consistantes.

Dans les conditions d'une relative abondance des cadres spécialisés dans la mise en scène, cadres spécifiquement formés, surgit brusquement l'idée d'accorder la chance du début à un groupe de routinés metteurs en scène assistants, avec diplôme de spécialité et d'anciennes feuilles de paie à Buftea : Radu Gurău, Geta Tarnavyschi, Carol Corfanta, Nicolae Corjos, Lucian Mardare, à côté d'un groupe provenu de la télévision — Cornel Todea et Constantin Dieu — et un autre, tout aussi légitime, de l'expérience documentaliste « Sahia » : après Vaeni, Felicia Cernăianu, Pompiliu Gilmeanu, Tereza Barta, Adrian Istrătescu. Ceux qui « ont réussi », c'est-à-dire, ceux qui sont arrivés au second, au troisième ou au quatrième film sont Nicolae Corjos et Cornel Todea. Mais, à notre opinion, aucun des deux ne mérite sa promotion, manquant des vertus qui forment le sujet d'un ancien desideratum d'Emil Botta, datant de 1930 : « Intelligence fraîche, salubre, substituée à l'ancienne, à la *souillée* spécialité ». Car la rouille d'une telle « souillée spécialité », c'est-à-dire, de la routine dans un sens négatif, attaque la production de ces cadres arrivés — Dieu sait comment et pourquoi — à des positions privilégiées dans la hiérarchie de notre mise en scène. En face de « la saison des talents » qui commence, en face des promotions des jeunes metteurs en scène venus après 1980, c'est-à-dire, en face des ressources « d'intelligence fraîche, salubre », une telle

politique des débuts, orientée vers « des récupérations » tardives et inopportunes, dépourvues de toute nécessité, doit être complètement abandonnée, pour créer, nous répétons, un espace promotionnel aux jeunes metteurs en scène des années '80.

La deuxième catégorie est celle des cameramen. À la moitié des années '70, plus précisément en 1975, toute une série de « transferts » se produit du domaine de l'image dans le domaine de la mise en scène. Le phénomène est universel (plus fréquent dans le cinéma italien) et trouve, dans une certaine mesure, sa justification dans une passagère « crise » de la mise en scène. Il semblait que les promotions des cameramen de l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique sont plus valides, plus « spécifiquement cinématographiques » que celles des metteurs en scène. Le signal est donné par George Cornea qui, après une activité prolifique de cameraman, débute en 1975 comme metteur en scène, avec *Patima*. Après un an, Dinu Tănase lui suit, avec *Trei zile și trei nopți*, ensuite Mărgineanu, avec *Un om în loden*, Demian, avec *O lacrimă de fată*, Nicu Stan et Cornel Diaconu. Trois, seulement, ont des raisons pour rester dans la mise en scène : Dinu Tănase, Iosif Demian et Nicolae Mărgineanu. Les autres, en échange, font film après film, « inutilités d'or » (ou de doublé) démontrant que ce n'est pas la qualité de l'image qui prime dans le cinéma, mais que seulement la valeur peut leur assurer une place sous le soleil des réflecteurs du plateau. Ensuite, il ne faut pas oublier que presque tous ces hommes de cinéma ont « déserté » de leur propre profession, privant l'image de film de grandes valeurs comme : Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, George Cornea, Nicu Stan, personnalités de la camera nationale, dont les contributions ont été remarquables, souvent brillantes. Malheureusement, le nouveau statut de metteur en scène les a déterminés de renoncer à l'activité de cameraman, même lorsqu'il s'agissait de leurs propres films (ce qui n'est pas arrivé tout aussi régulièrement dans d'autres cinématographies). Nous pensons que c'est un luxe, pour les studios de Buftea, de se dispenser non du métier, mais de l'art de ces opérateurs d'image d'envergure, dont « le déplacement » vers la mise en scène n'a pas donnée à celle-ci l'éclat dont ils ont privé l'image. Il n'y a aucune incompatibilité entre la signature

simultanée de la mise en scène et celle de l'image ; c'est pourquoi il faudrait, au moins pour les films dont il signent la mise en scène, qu'ils en soient également les opérateurs d'image (les meilleurs d'entre eux). Les moins valides comme metteurs en scène, en dépit du nombre relativement grand des films réalisés, devraient revenir aux anciennes, expérimentées armes qu'ils ont manœuvrées jusqu'à des victoires artistiques prestigieuses. Nous répétons que la qualité d'opérateur d'image n'offre pas automatiquement la capacité « aristotélique » de donner vie, de transfigurer la vie d'une manière artistique, de construire des œuvres d'art authentiques. Une telle capacité se vérifie chaque fois, avec chaque film ; or, si Tănase davantage, Demian et Mărgineanu un peu moins, les autres presque pas du tout, n'ont pas fait la preuve d'une véritable énergie créatrice (tenir debout, comme l'on dit, un scénario est loin d'être, automatiquement, un acte de création !).

Enfin, la troisième catégorie de débuts : après un stage qui peut être différent d'un homme à l'autre, le diplômé de la mise en scène de l'I.A.T.C. a le droit de débiter. Il s'agit, évidemment, du début dans le long métrage. Pourtant, nous précisons que ces dernières années, est apparue une réglementation, également rusée et non concluante ; le début par des court-métrages. Mais voyons qui sont, tour à tour, les débutants « normaux » de la décennie : Timotei Ursu, avec *Septembrie*, en 1978 ; Nicolae Oprițescu, avec *Vis de ianuarie*, en 1979 ; et Dan Mironescu, avec *Jachetele galbene* ; Elefterie Voiculescu, en 1980, avec *Fata morgana* ; Ion Cărmăzan, avec *Țăpînarii* et Dan Marcoci, avec *Mult mai de preț e iubirea*, en 1982 ; Constantin Păun, avec *Melodii la Costinești*, en 1983 ; *De patru ori start* (des court-métrages : Diaconu, après le début avec un long-métrage ! ; Marcoci et Păun, aussi !), en 1984 ; toujours en 1984 débute Șerban Marinescu, avec *Moara lui Călfar* ; en 1985 : Tereza Barta (*Vară scurată*) et Adrian Istrățescu (*Caștonul părăsit*). Donc, pas beaucoup au-dessus du chiffre 10 : il faut reconnaître que c'est peu, surtout, si l'on pense que Ursu et Oprițescu, et même Istrățescu représentent « les héritages » des années antérieures à 1980 ... A ceux-ci s'ajoutent, avec une certaine

promptitude, Anghel Mora, avec un film de montage (*Recorduri, lauri, amintiri*), passant par dessus la promotion de Laurențiu Damian et Ovidiu Bose Paștina, promotion, qui, avec celle de Nicolae Caranfil et Radu Caranfil est invitée à... attendre.

Il y a une proposition plus ancienne qui pourrait être renouvelée, sans complications : occuper la maison de films n° 2 avec une entité destinée exclusivement au début dans le long-métrage, sous le nom de « Opera prima », un nom plus générique, qui ne bloque pas la voie d'éventuels « outsiders », comme Gulea, filmologue, passé à la mise en scène même après un stage auprès des studios. De toute façon, pour rendre plus faciles les débuts des jeunes il faudrait appliquer une politique moins généreuse vis-à-vis des médiocrités qui ont survécu dans la cinématographie : un refus poli, mais net, aurait épargné au cinématographe national et aussi aux personnes en cause (capables, sans doute, d'autres travaux honnêtes et salubres) la création de situations pénibles et, surtout, nuisibles. Le critère du « prix du syndicat », c'est-à-dire, celui d'offrir du travail à tous les metteurs en scène, est utopique et faux. Les valeurs ont le droit à la priorité. Cela ne veut pas du tout signifier qu'on renonce à l'attention privilégiée accordée aux « thèmes » et aux « problèmes », au contenu. Au contraire. Nous avons déjà eu l'occasion de l'écrire et nous n'hésitons pas de la répéter, que les problématiques politiques les plus engageantes et les plus importantes doivent être attribuées aux metteurs en scène les plus doués. Ce n'est pas Manole Marcus qui devait faire *Puterea și Adevărul*, mais Lucian Pintilie et, peut-être, non Gheorghe Vitanidis — *Clipa*, mais, par exemple, Mircea Daneliuc ! A bon entendeur, salut ! Et c'est bien de ne pas oublier que les films de la X^e décennie, 1990—2000, appartiendront à la génération 1970, et surtout à la génération 1980 ! Le futur metteur en scène de films politiques, le futur auteur de comédies, le futur lyrique du cinéma roumain sont déjà nés, ils existent, ils bougent parmi nous, celui qui est attentif aux signes de l'écran jeune (y compris l'écran des étudiants) peut deviner leurs traits et même leurs noms... Une telle faculté appartient, devrait appartenir, à l'arsenal de vertus des producteurs.

L'analyse des années cinématographiques 1975—1985 ne s'épuise pas avec ces notations. Pourtant, nous considérons que nous avons atteint quelques noyaux essentiels, nous avons indiqué quelques « punctum dolens », en assumant aussi le risque de quelques suggestions. Nous désirons ajouter à tout cela une idée importante, vers laquelle convergent les intérêts des réalisateurs, des producteurs, des critiques, des spectateurs. Il s'agit de la lutte pour la conservation des élans et des impulsions initiaux, de la jeunesse ; il s'agit de conserver la jeunesse même. Presque tous les grands poètes du monde ont été sensibles devant ce problème et, parmi eux, Tudor Arghezi particulièrement, dans plusieurs « bilete de papagal » et surtout dans celui qui date depuis 1957 : « Se maintenir en vie signifie conserver un fragment de naïveté, qui élimine la raideur. Quelques arbres du verger, anciens de cent ans, dépourvus des branches les plus grosses, fleurissent, pourtant, chaque printemps, tandis que le grand vertébré se fâne. Ne perds pas ta fleur ! l'enfant que tu portes dedans ne doit jamais mourir ! »¹⁰ Naïveté, fleur, l'enfant que tu portes dedans, d'une part ; raideur, mort, d'autre part : des termes qui dans la critique moderne littéraire ou d'art équivalent à deux termes seulement, utopie et réalité. Le rapport qui existe entre elles et l'étude de ce rapport ont été transformés en méthode critique par Silvio Guarnieri, auteur d'ouvrages fondamentaux comme *L'intellectuel dans le parti* et *La condition de la littérature* (dont nous avons eu l'occasion de connaître une sélection en roumain)¹¹. Silvio Guarnieri indique sa propre voie dans la critique et l'histoire littéraire et aussi la voie que doivent suivre les écrivains (donc les artistes en général), les critiques d'art et, dans le cas du cinématographe, les producteurs : « ... dans tout écrivain, comme dans tout homme de notre temps, se dévoile au début, à son premier contact avec la vie, un élan souvent passionné ; un amour des choses, de ce qu'il voit, de ce qu'il découvre, un amour confiant pour la vie, la tendance de compter sur elle, de plonger en elle, entièrement d'accord avec elle. Mais, ensuite, il arrive que la réalité avec laquelle il est obligé de se mesurer et de se battre, limite le plus souvent ou même repousse

ou déforme un tel élan, l'arrête; et les gens, les écrivains cèdent; ils doivent limiter de plus en plus leurs aspirations initiales, leurs espoirs; ils se renferment de plus en plus en eux-mêmes; ils arrivent même à condamner et à considérer leurs premières illusions comme une erreur naïve, porteuse de malheur. En dépit de tout cela — si nous regardons attentivement, si nous récupérons amoureuxment chaque moment de leur œuvre, si nous sommes capables de bien lire dans le texte de leur discours, si nous arrivons à mettre en évidence leur partie la moins évidente, la plus secrète, mais permanente, prédominante même — nous nous rendons compte que ce n'est jamais la renonciation définitive qui gagne en eux-mêmes, qu'ils ne cèdent jamais complètement devant la force négative qui tend à les accabler». Ainsi, la mission du critique, la mission du spectateur est également de « saisir et de mettre en lumière cette partie, de récupérer ce qui représente le message secret de l'écrivain; le dernier, celui qui compte et dure. De cette manière, par une opération pareille, par une pareille mise en lumière, ce tacite mais omnipotent héritage peut être récupéré en nous mêmes aussi, peut devenir notre patrimoine aussi; en nous mêmes, tout comme en toute autre personne devenue un lecteur attentif et affectueux; comme une invitation

à la vie, à résister devant la réalité, quelle qu'elle soit, pour pouvoir croire dans la vie, pour croire en nous-mêmes, pour croire dans un lieu et dans une mission que nous avons dans la vie». Si nous remplaçons les termes d'écrivain et de lecture par ceux de metteur en scène, cinéaste et spectacle (lecture de spectacle) nous avons, par analogie, un parfait miroir du processus d'involution et de lutte tenace contre « la mort », la « raideur ».

Appliqué à la situation concrète de la dernière décennie cinématographique, chez nous, ce module est particulièrement précieux; il nous aide à veiller ensemble — producteurs, critiques, public — pour empêcher la sclérose qui guette les réalisateurs de ciré na. Notre devoir est de saisir — au-delà du dialogue des générations — le noyau de fraîcheur dans chacun des cinéastes viables, pour le sauver et pour perpétuer son influence. Nous sommes appelés surtout à juger — tenant compte de ce critère — ce qui est vif et ce qui est mort dans l'œuvre et dans l'activité de chaque cinéaste à part, et, en jugeant, choisir les traits destinés à être cultivés et ceux dont on doit « se débarrasser ». C'est une nécessité urgente que notre critique et historiographie cinématographique ne pourront éviter et qu'elles érigeront à sa dignité de mission, de tâche patriotique.

¹ Les données offertes, loin d'être absolues, sont le résultat d'une investigation personnelle, limitées à quelques sources mises à la portée de la main par « Româniafilms », par les Edit. de l'Académie et par les Edit. Meridiane.

² Il s'agit, surtout, des « discours » au cadre de la rencontre avec des créateurs dans le domaine de la cinématographie, du 5 mars 1971 et de la rencontre avec les membres du Conseil ACIN d'avril 1974.

³ Antonio Gramsci, *Intellectualii, literatură și viață națională*, Bucarest, Edit. Univers, 1983, p. 76.

⁴ « Viața românească » n°3, 1976.

⁵ În *Teoria literaturii*, Edit. pt. lit. univ., Bucarest, 1967, p. 328.

⁶ Gramsci, *op. cit.*, p. 456.

⁷ În *Fascinația cinematografului*, Edit. Meridiane, Bucarest, 1973, pp. 123—124.

⁸ « Il Tempo », le 8 septembre 1985.

⁹ n° 7, 1985.

¹⁰ *L-am cunoscut pe Arghezi*, Edit. Eminescu, Bucarest, 1981, annexe à l'évocation: Florian Potra, *Amintire (fără amănunte) a poetului «biletul de papagal» inedit «Burghezi, tabere și categorii» de Tudor Arghezi*, p. 295.

¹¹ Éditions Univers, 1986.

LA CONTRIBUTION
D'UN CINÉASTE
D'ORIGINE ROUMAINE
AU DÉVELOPPEMENT
DU FILM EXPRESSIONNISTE
ALLEMAND: LUPU PICK

Oltea Vasilescu

Par ampleur et variété, par les implications multiples sur le devenir de la cinématographie autochtone, l'activité des cinéastes d'origine roumaine à l'étranger s'inscrit comme un chapitre important (quoique, à la première vue, il semble un chapitre adjacent) dans l'évolution du film roumain. Cette véritable « histoire parallèle » a été écrite il y a plus de sept décennies, en dehors des frontières du pays, lorsqu'un nombre appréciable des professionnels de l'écran nés en Roumanie, évoluaient comme acteurs, scénaristes, metteurs en scène, scénographes, producteurs dans les principaux studios européens et américains. La précarité des moyens techniques dont le film roumain de « l'ancienne époque » a chroniquement souffert, ainsi que la manque de toute aide morale ou matérielle de la part des officialités, ont déterminé un véritable et douloureux exode des talents ou, parfois des vaines illusions, car, très souvent, ceux qui se berçaient de rêves de gloire, n'arrivaient pas à surmonter les difficultés imposées par une impitoyable concurrence.

À l'époque du muet, l'absence des barrières linguistiques a facilité surtout l'épanouissement de l'acteur; beaucoup de talents interprétatifs se sont maintenant vigoureusement affirmés; mais l'apparition du sonore vient d'anneantir, souvent avec brutalité, des carrières déjà établies. La plupart des chapitres de « l'histoire parallèle » a été écrite en France: les illustres représentants de la scène roumaine, sociétaires de la Comédie Française, Edouard de Max et Maria Ventura, ont évolué dans les productions du « Film d'Art » ou de « L'Éclair », avant l'apparition des premières pellicules roumaines de fiction *Amor fatal* (L'amour fatal) et *Independența României* (L'Indépendance de la Roumanie). Ces pionniers ont été suivis par un nombre impressionnant d'acteurs diversement doués: Jean Yonnel, Alexandre Mihalesco, Pola Illery, Genica Athanassiou, Genica Missirio, Elvira Popesco, Alice Cocea et la liste est loin d'être complète.

En dépit de leurs succès dignes d'estime, les cinéastes roumains de Paris, bien que plus nombreux, n'ont pas joui de la reconnaissance internationale obtenue par « l'équipe » roumaine de Berlin, formation plus réduite, mais en échange plus effi-

ciente et plus homogène sous le rapport des préoccupations spécifiques. Puisque le scénographe Ernst Stern, les acteurs Maria Forescu, Eliza La Porta et Bernd Aldor, mais surtout le metteur en scène, producteur, scénariste et acteur, Lupu Pick constituaient tous ensemble et chacun à part, d'authentiques valeurs du septième art, reconnues comme telles. Le film allemand présonore a bénéficié énormément du talent de ce dernier, dont nous avons célébré le centenaire à la frontière des années: le 12 décembre 1885, affirme la feuille jaunie du registre d'état civil de la Mairie de Jassy¹ — le 2 janvier 1886 selon les dictionnaires et les encyclopédies du septième art, converties tout naturellement au « nouveau style ».

Lorsque, il y a un demi-siècle, plus exactement le matin de 9 mars 1931, Lupu Pick a été trouvé mort dans sa demeure de Berlin, la nouvelle a suscité de longs et différents échos dans la presse du temps. Ses collègues déploraient la brusque disparition de celui qui avait été le président de leur syndicat, mais

surtout ils regrettaient le cinéaste d'exception et l'auteur de film qu'il incarnait. L'enquête menée alors n'a pu dissiper les mystères du décès (accident? suicide? meurtre? empoisonnement?) et le temps implacable a effacé peu à peu le désir de ses contemporains de savoir la vérité. On dirait qu'une fatalité a suivi au-delà du tombeau même, l'œuvre de ce réalisateur d'origine roumaine, œuvre plongée dans un long regard. Car, quoiqu'il s'était affirmé dans les studios allemands, il n'avait pas oublié sa naissance. Lotte Eisner, dans son livre concernant le film expressionniste, *L'écran démoniaque*, aussi bien que d'autres signataires de dictionnaires ou encyclopédies, l'ont toujours considéré « roumain travaillant en Allemagne »². Le cinéaste lui-même, profitait de chaque occasion pour mentionner ce détail essentiel dans des interviews, déclarations ou articles. Sa présence a apporté un bienfaisant et nécessaire équilibre dans le paysage d'un cinématographe contorsionné, saturé d'angoisses et hallucinations, hanté par les épouvantes du passé et les inquiétudes du présent.

Quant à Lupu Pick, comme pour d'autres carrières faites dans l'imprévisible domaine des arts du spectacle, une conjoncture favorable a facilité l'affirmation de son incontestable talent inné. Parce que, après 1914, un phénomène apparemment paradoxal s'est produit dans la production de films allemands : tandis que la guerre va bloquer la production française et stagnera rapidement celle italienne — les principales rivales et réalisatrices de films en Europe à cette époque-la — en Allemagne, la conflagration mondiale va provoquer un essor sans précédent dans l'industrie cinématographique³. Le phénomène peut s'expliquer par la diffusion de films ; puisque la fermeture des frontières limitait l'importation des pellicules aux celles issues de Suède et Danemark — sévèrement censurées —, les salles de cinéma devaient être alimentées à présent avec des réalisations exclusivement autrichiennes.

Par conséquent, le gouvernement vient à l'aide de la cinématographie par de fonds substantiels alloués aux maisons de production qui, ainsi coïntéressées, intensifiaient à l'aide de l'écran, les actions de propagande du Reich, popularisaient les initiatives militaires de l'État qui a

déclenché la première guerre mondiale et entretenaient l'espoir dans une victoire facile. Mais bientôt, cette victoire facile s'avéra une naïve illusion, les confrontations des armées devenant un problème de durée. Ennuyé jusqu'à la satiété par l'esprit militaire, par les documentaires de guerre et les mélodrames patriotiques, le cinématographe reprend ses anciens thèmes, essayant d'offrir une agréable compensation aux spectateurs qui cherchaient dans les salles de cinéma surtout l'oubli.

Dans ce contexte, les démarches du jeune cinéaste (après une période de succès sur les scènes de fameux théâtres berlinois, Lupu Pick avait débouté sur l'écran comme acteur, en 1915, apparaissant dans un moyen métrage signé par Richard Oswald : *Und wandern sollst du ruhelos*) connaîtront une rapide accomplissement, et l'année 1916, la seconde de sa relativement courte carrière, sera particulièrement riche en réalisations. Il joue avec le célèbre Werner Krauss dans *Das unheimliche Haus* et, toujours avec celui-ci et le non moins célèbre Emil Jannings dans *Nächte des Grauens*, l'un des premiers films du metteur en scène Arthur Robinson, une préfiguration vigoureuse de ce qui, quelques années plus tard sera « l'expressionnisme hallucinant ».

Peu nombreuses sont les pellicules de la deuxième décennie qui ont résisté à l'assaut impitoyable du temps et qui peuvent être étudiées à présent dans des conditions acceptables. On trouve parmi eux quelques fragments, conservés comme par miracle, de *Hoffmanns Erzählungen* (mise en scène : Richard Oswald), ou Lupu Pick de *Kleines Theater* — selon le générique — nous offre, dans le rôle de Spalanzani, une épreuve de véritable virtuosité. Petit et mince, habillé d'une manière hilare, il se remarque surtout par une rare mobilité des gestes et de la mimique, faisant du propriétaire du panoptique une figure tragique et grotesque à la fois. Avec ses mouvements saccadés de marionnette caractéristiques à l'acteur expressionniste, mais toujours avec des douceurs profondément humaines, le jeune interprète « remplit » l'écran dans toutes les séquences où il évolue.

La trajectoire ascendante d'une carrière commencée sous des auspices favorables, continue pendant toute la période pré-expressionniste, considérant sans doute,

que l'expressionisme dans le cinéma est décisivement marqué par un film unique et novateur, *Das Kabinett des Dr. Caligari*. L'activité d'acteur-cinéaste (devenu, entre temps, scénariste aussi) s'enrichit avec de nouveaux titres, appartenant à divers genres et orientations. On remarque une portée à l'écran d'après Oscar Wilde (*Das Bildnis des Dorian Gray*), une autre d'après Alexandre Dumas (*Der Fall Dombrowska*), un « ciné-roman » policier (*Das Geheimnis des Briefmarke*), une comédie d'après le libret d'une opérette de Kalman (*Höhenluft*), des drames sentimentaux, de guerre ou exotiques.

L'année 1918 marque un tournant dans la création de Lupu Pick ; c'est le moment même où ses aspirations « d'auteur total » sont couronnées du succès. Les exercices interprétatifs antérieurs l'avaient sérieusement préparé pour l'accomplissement de son plus grand désir : la mise en scène. Par conséquent son activité d'acteur devient une préoccupation secondaire. Contrairement à beaucoup d'autres acteurs allemands de l'époque, qui ont profité de la situation trouble générée par la guerre pour s'approprier des « maisons » et des « firmes » éphémères⁴, exclusivement dans le but de gagner des avantages matériels, pour Lupu Pick l'activité de producteur a représenté seulement le moyen par lequel il a pu arriver à la mise en scène ; donc, le double début (comme producteur et metteur en scène) a été matérialisé dans un long métrage, en huit actes, *Mr. Wu*.

Nous ignorons le nom du scénariste de ce film d'un mélodramatisme violent, très à la mode à cette époque-là ; mais c'est peu probable que le cinéaste ait employé une autre écriture que la sienne. Si du point de vue du scénario Lupu Pick n'apporte rien de nouveau — étant encore loin des possibilités relevées dans les pellicules du type « Kammerspiel » — le metteur en scène débutant fait l'épreuve d'une surprenante maturité esthétique qui le situent du commencement parmi les réalisateurs de classe. Ses options stylistiques se dessinent depuis ce temps-là ; l'attention accordée à l'atmosphère, le goût pour l'introspection, l'absence de toute emphase, par lesquels il pénètre les couches imbibées d'exotisme de la narration,

Ce qu'on remarque dans cette œuvre cinématographique de début est l'attention accordée à chaque détail, même apparemment insignifiant. Le metteur en scène possède parfaitement la science de la composition des cadres ; aussi il connaît l'effet des contrastes ombre-lumières si apprécié à l'époque et a l'intuition précise de ce que veut dire un plan séquence. Les épisodes « de fête » de *Mr. Wu* sont de vraies modèles dans ce sens, le metteur en scène s'avérant comme un véritable précurseur des performances réalisées deux décennies plus tard par Orson Welles. La séquence du bal dans la maison de lady Cambrock est composée en profondeur par la division du cadre en trois plans d'action, chacun avec ses fonctions bien déterminées. Au premier plan, une conversation animée entre deux interlocuteurs retient l'attention par de nombreuses insertions explicatives ; au second plan (plan général), les danseurs mouvent rythmiquement, par des gestes et attitudes qui, même dans l'absence de la colonne sonore viennent de suggérer une vitalité débordante. Enfin, au troisième plan, l'orchestre, avec un soliste violoniste sur le podium confère « couleur » à toute l'ambiance. Ces plans simultanés sont séparés par le procédé du « cadre en cadre » qui proliféra dans les films expressionnistes. Si à cette gamme des techniques cinématographiques nous ajoutons l'introduction toujours opportune du flash-back et la direction ferme des acteurs qui pratiquent un jeu naturel, sans emphase ou gestes grandiloquents, spécifiques aux pellicules du temps, nous pouvons considérer *Mr. Wu*, film pratiquement oublié aujourd'hui, une œuvre cinématographique d'une surprenante fraîcheur.

Mais si Lupu Pick avait réussi à convaincre de son talent de metteur en scène, ça ne signifiait pas que ses aspirations de toujours, de se manifester à la fois dans les principaux domaines de la synthèse filmique furent entièrement accomplies. « Auteur de film » par excellence, il attendait l'occasion favorable pour étaler son talent. Cette occasion se présenta enfin en 1919, lorsqu'il a envisagé de réaliser et interpréter lui même une production au titre pathétique : *Tötet nicht mehr!* (*Misericordia*), d'après un scénario écrit en collaboration avec Gerhard Lamprecht. L'action a peu d'importance, bien que Pick et Lamprecht cherchent à conférer

une charge philosophique à une histoire assez mélodramatique concernant la justice immanente et le droit de vivre, sur le manque de fondement juridique des certaines peines de mort. Assez incertain et dépourvu d'unité stylistique, le réalisateur fait pourtant preuve dans son premier « film d'auteur » d'incontestables qualités quant à la reconstitution des ambiances réalistes, à l'orientation du jeu des acteurs sur une voie nouvelle, sans exagérations inutiles, préférant le ton simple, intime, « de chambre ».

Ce sont des préludes à ce qui deviendra, un peu plus tard, son fameux « réalisme psychologique » de facture « Kammer-spiel », qui fera une véritable brèche dans le contorsionné cinématographe expressionniste allemand. Présenté la même année que *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene (1919), *Tötet nicht mehr!* appartient à une autre univers esthétique. La rupture tempéramentale du réalisateur avec la mystique de l'expressionnisme est sincère et évidente. Il est déjà — pour adopter une formulation proposée jadis par André Bazin — « un cinéaste qui croit à la réalité » et pas un « qui croit à l'image »⁵, ce qui dans le contexte historique vaut une véritable performance. Puisque le film expressionniste comme « organisme délibérément artificiel, comme re-création insolite de la réalité »⁶ d'après la bien connue définition offerte par Rudolf Kurtz, ne l'a jamais vraiment intéressé. Il est arrivé au « réalisme psychologique », à la « vérité subjective » du Kammer-spiel pour d'urgentes motivations intérieurs et pas à cause d'une esprit de fronde délibéré (« Pick, roumain travaillant en Allemagne, a été, malgré, sa résistance à la mode, englouti par les vagues de la „Weltanschauung“ allemande »⁷, affirme Lotte Eisner). Parce que, nous sommes convaincus, que ce réalisme psychologique n'est pas le fruit du hasard et moins encore d'une attitude d'opposition générée par des raisons conjecturales; créateur authentique, le cinéaste d'origine roumaine, en dépit de certaines affirmations contraires,⁸ a su imposer sans ostentation son message artistique à une époque saturée d'« écoles » et de « courants », ce qui rend son héritage particulièrement précieux.

Son orientation apparaît clairement dès
56 *Tötet nicht mehr!*. Les séquences qui ou-

vrent le film où l'on voit la ferveur politique de jeunes gens révolutionnaires, présentées dans un montage parallèle avec les grillages d'une prison ou avec la foule déferlée devant ses portes semblent des scènes d'un film de Pudovkin. Ensuite, l'aspect quotidien, souvent tout à fait pauvre, de certaines ambiances, ou la configuration du long épisode de la comedia dell'arte avec Pierrot et Colombine sont absolument édifiants pour les aspirations esthétiques du réalisateur. Le rôle principal qui est revenu à Lupu Pick est une composition de facture spéciale, l'acteur ayant à surmonter des difficultés liées à un personnage qui apparaît à des âges différents et les imperfections d'un maquillage presque inexistant. Le malheureux violoniste Paulsson n'a besoin d'aucun artifice supplémentaire pour devenir croyable; l'interprète sait lui suggérer chaleur humaine et une vraisemblance typologique par de gestes minuscules, par sa marche lente de vieillard.

Il y a toujours eu la tendance, même si elle ne fut exprimée d'une manière explicite, d'attribuer à Carl Mayer le principal mérite des deux films de référence de Lupu Pick (d'ailleurs les seuls dont on parle encore): *Scherben* (1921) et *Sylvester* (1923). Sans doute, Mayer a été un grand scénariste; d'après ses textes on a tourné des films allemands d'une importance majeure, de *Das Kabinett des Dr. Caligari*, mise en scène par Robert Wiene, jusqu'à *Der letzte Mann* de Murnau et *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* de Walter Ruttmann. En *Scherben* il n'était pas à sa première rencontre avec Lupu Pick, comme on l'affirme très souvent, mais à la troisième, leurs précédentes collaborations, *Der Dumkopf* (1920) et *Gräusige Nächte* (1921) étant aujourd'hui pratiquement inconnues.

Pour *Scherben*, Mayer a mis à la disposition de Lupu Pick, un scénario avec seulement quatre personnages, construit d'après tous les canons classiques. Dans l'espace fermé d'un canton lointain, se déroule le drame de la fille d'un cheminot séduite par un pimpant inspecteur de voie ferrée venu en contrôle. Les personnages n'ont pas de nom, tout comme d'autres caractères de la dramaturgie expressionniste. On a dit que le Père signifie la notion d'obéissance, la Mère représente l'intégrité morale de la famille, la Fille incarne l'adolescence frustrée et l'Inspec-

teur est l'autorité abusive. Le grand mérite de Lupu Pick réside dans le fait apparemment impossible de conférer à ces « abstractions » une double signification, réaliste et symbolique à la fois.

Evoluant d'une façon naturelle, parmi les décors d'une austérité élaborée (une petite maison isolée avec de petites chambres étroites et sombres, un escalier prêt à s'écrouler et une cuisine sordide), ses héros cherchent à dépasser leur simple condition d'éléments d'un drame apparemment banal et visent à devenir à les porteparoles des vérités profondément humaines. Le langage cinématographique proprement dit est d'une discrétion qui ignore, comme dans *Tötet nicht mehr!*, l'ostentation plastique et les hantises expressionnistes. Mais la leçon de *Tötet nicht mehr!* sera posée encore plus loin. Le cinéaste ne se borne pas à filmer « paisiblement » avec des tressaillements fulgurants qui dynamisent le discours cinématographique, mais grâce à des coupures rapides de montage et à la mobilité de l'appareil (l'utilisation constante des travellings signifie dans le contexte de l'époque un authentique geste novateur), il obtient une progression dramatique des événements : obsédants leitmotifs visuels (des voies ferrées filmées en premier plan, des fils de télégraphe vibrant dans la silence, les roues d'un train en marche, des semaphores qui clignotent mystérieusement dans la nuit) sont des objets qui tachent de délimiter symboliquement le temps de l'action. La plus importante victoire sur le plan stylistique formel de *Scherben* est la suppression totale des insertions explicatives. La rigueur absolue de l'expression cinématographique, le petit nombre de personnages, la clarté de la vision non verbale, ont rendu le sujet parfaitement intelligible sans l'aide des mots.

L'exceptionnel succès de public (contrairement au *Das Kabinett des Dr. Caligari* qui s'est déroulé en salles vides par faute d'être compris) *Scherben* a déclenché, d'après la déclaration faite plus tard par son metteur en scène, « une avalanche de films psychologiques » ce que a déterminé les deux collaborateurs, Pick et Mayer, à persévérer. « Quand j'ai lu le scénario de *Sylvester* », écrivait Lupu Pick, dans sa préface du scénario de Carl Mayer, « j'ai été frappé par le côté éternel des motifs et j'ai voulu transmettre au spectateur les sentiments que j'éprouvais à

cette lecture. Mais en cours de réalisation des perspectives nouvelles se sont ouvertes, je me suis rendu compte que j'avais affaire à un sujet éternel et vaste comme le monde, magistralement resserré dans des événements qui se déroulent en une heure (la dernière heure de l'année précisément) qui, au lieu d'être employée à la réflexion, au retour sur soi, n'est qu'occasion de fête et de joie.

Les suggestions de Carl Mayer ont été reprises par Lupu Pick d'une manière personnelle qui donne de nouvelles dimensions au cinématographe du type *Kammerspiel*. Dans *Sylvester* il cherche à dépasser le réalisme psychologique de *Scherben* pour accéder à la métaphysique, essayant, « de construire un cadre symphonique, comme fondement et décor pour la destinée de l'individu »¹⁰. Mais l'ancrage trop prolongé dans les conventions de *Kammerspiel*, les limites devenues toujours plus étroites, d'une seule orientation cinématographique dont il fut le promoteur, étaient loin de contenter un réalisateur qui avait la fièvre créatrice dans l'âme.

La parfaite maîtrise de sa profession lui a rendu facile la prospection désinvolte d'une large gamme de thèmes, de telle manière que le cinéaste pouvait se permettre, à la moitié de la troisième décennie, d'aborder tout genre. Comme par exemple, une blague policière, *Die Panzergewölbe*, dans laquelle il imagine une amusante histoire détective newyorkaise où il fait use avec désinvolture de tout un arsenal de genre avec des kidnappings, déconspirations, travestis, bagarres et poursuites.

Le détachement du passé sera plus net, quoique moins séduisant, dans *Napoleon aus St. Helena* (1929), film réalisé à l'aube du sonore. Avec Werner Krauss dans le rôle titulaire et assisté par un excellent caméraman, Fritz Arno Wagner, le cinéaste réussit un film équilibré, épuré de tout élément superflu, solidement articulé du point de vue narratif, mais en même temps évidemment dépourvu d'éclat extérieur.

Pour ses dernières années de carrière, certaines créations en tant qu'acteur sont révélatrices (parce que, quoiqu'il était un metteur en scène et un producteur de premier ordre, il n'avait jamais renoncé au métier qui l'avait poussé vers les plan-teaux), dont au moins deux rôles de

composition restent de véritables pièces d'anthologie : le vieux cocher de *Die letzte Droschke von Berlin* (1928) et le maléfique diplomate japonais de *Spione*, réalisé par Fritz Lang en 1928. La paternité du *Die letzte Droschke von Berlin* n'est pas été encore éclaircie. Certains l'attribuent à Carl Boese¹¹, d'autres à Carl Boese et Lupu Pick ; dans quelques cinémathèques il y a une version où le nom de Lupu Pick¹² figure comme metteur en scène et interprète. L'étude de cette version et aussi le détail, très important, que le film a été réalisé par la maison « Rex Film » dont le chef était Lupu Pick, nous détermine à affirmer qu'il est le principal auteur. D'ailleurs, nous reconnaissons sa manière partout ; dans l'organisation précise de l'espace cinématographique où on voit clairement sa préférence pour le sondage en profondeur de champ ; dans la composition élaborée avec minutie, du vieux cocher, dont les gestes et les attitudes tranquilles nous rappellent le violoniste de *Tötet nicht mehr!* ; dans la simplicité voulue, de facture « Kammerspiel » d'un discours filmique chargé de tendresse nostalgique. Car l'histoire du « dernier cocher » qui voit son fils devenir chauffeur de taxi et sa fille mariée à un représentant du même

odieux métier, se déroule lentement, par de moments d'un authentique lyrisme ; l'amour du vieillard pour son cheval, la pathétique description de la ville où le sondage nuancé de la solitude humaine.

Son dernier film, *Gassenhauer* (1930) a été à la fois, son premier film sonore, dans lequel il essayait de discerner les ressources de l'asynchronisme d'une manière différente de celle proposée par les maîtres de l'école du cinéma soviétique. Revu après plus d'un demi-siècle de sa première, cet opus final nous dévoile un cinéaste sûr de ses instruments, mais un peu fatigué et hanté, peut-être, par le regret du passé.

En dépit de son prestige, en dépit de sa renommée acquise pendant sa vie, les décennies qui se sont écoulées on étendu sur le nom du réalisateur, sinon l'oubli, de toute façon une fumée assez douloureuse chargée des considérations de circonstance. Les commentaires consacrés à son œuvre sont extrêmement pauvres par rapport à ceux dédiés à d'autres contemporaines plus favorisés par la postérité et leur propre sort¹³. Par la disparition prématurée et brutale de Lupu Pick, une page importante de l'histoire du septième art a été tournée, trop brusquement. Une page qui doit être, à tout prix, relue.

Notes

¹ Dans le registre d'état civil pour les nouveaux nés, la naissance de Lupu, fils d'Anne et de Simon Pick, a été enregistré au numéro 1451 du 23 décembre 1885.

² Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, 1965, p. 126.

³ Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, tome II, Paris, 1967, p. 307.

⁴ Sur tout pendant la période qui a précédé la fondation de l'U.F.A. (Universum Film Aktiengesellschaft), qui unifiait dans une seule société les principales firmes allemandes de production, y compris la plupart des salles de spectacle contrôlées par celles-ci, il y avait toute une série de petits producteurs indépendants. Ils étaient en bon nombre, des hommes de cinéma (acteurs, metteurs en scène, scénaristes) qui avaient obtenu des succès financiers avec leurs pellicules, ce que leur a permis de se lancer dans la production de films. À côté de Richard Oswald, Rudolf Meinert, William Kahn etc., dans cette catégorie s'était incliné aussi Lupu Pick avec son « Rex Film ».

⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, 1958, p. 33.

⁶ Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926, p. 27.

⁷ Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 126.

⁸ Contrairement à Lotte Eisner qui voit en Lupu Pick « un metteur en scène parfaitement sincère sans doute, mais sans génie », pour René Jeanne et Charles Ford, le réalisateur d'origine roumaine est « l'un des

personnalités les plus séduisantes, les plus intéressantes et les plus complexes du cinématographe allemand » (*Histoire du cinéma*, tome II, Paris 1952, p. 159).

⁹ Lupu Pick dans la préface à *Sylvester* de Carl Mayer, Potsdam, 1924.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Gerhard Lamprecht, par exemple, dans sa monumentale filmographie (*Deutsche Stummfilme*, 1903-1931, tome V, p. 803) accorde à Carl Boese la qualité de metteur en scène et à Leo Heller et Rudolf Strauss la scénarisation, tandis que R. Borde, F. Buache et F. Courtade considèrent Lupu Pick et Carl Boese comme metteurs en scène du *Die letzte Droschke von Berlin*, le scénario étant attribué à Carl Mayer (*Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, 1965, p. 71-72).

¹² Sur le générique de la version française du film était écrit : « réalisation et interprétation, Lupu Pick ».

¹³ L'actrice Simone Bourday, l'interprète principale de *Les trois vagabonds* (ainsi s'intitulait la variante française de *Gassenhauer*) déclarait à la revue *Cinéma*, immédiatement après la mort du réalisateur : « Avec nous, les membres de la troupe français, Lupu Pick était charmant. Au commencement du tournage, il observait longuement la psychologie de chacun ; une scène mal jouée il ne la répétait jamais (...) Avec des gestes tellement expressifs, il savait créer une ambiance particulière. Devant lui, je n'étais plus moi-même, je n'étais rien d'autre qu'une pauvre marionnette dans les mains d'un maître ».

L'un des plus importants manuscrits roumains qui a suscité l'intérêt des musicologues de notre pays et de l'étranger est l'*Anthologion d'Evstatie le Protopsalte de Putna*, écrit par ce brillant musicien roumain au Monastère Putna en 1511. Le manuscrit a été imprimé en édition facsimilée¹, se trouvant à présent à la portée de la main de tous ceux qui veulent l'étudier. On trouve des détails concernant la structure et le contenu de cet important codex du Moyen Âge roumain dans l'étude introductive, dans l'appareil critique et dans les annotations des byzantinologues roumains Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu, qui ont soigné l'édition facsimilée.

Parmi les chercheurs scientifiques étrangers qui se sont longuement occupés de ce manuscrit nous rappelons Anne E. Pennington — dont les études ont été récemment imprimées chez nous dans une édition bilingue² — Dimitri Conomos, avec un essai publié dans le volume du professeur d'Oxford, Anne E. Pennington³, et le slaviste Emil Kaluzniacki, qui a fait imprimer à Vienne, en 1883, une importante étude concernant le déchiffrement de l'écriture secrète, cryptographique, d'Evstatie le Protopsalte⁴.

Comme nous le savons, l'*Anthologion* écrit par Evstatie en 1511 est conservé dans le Musée Historique d'État de Moscou, le fonds Ščukin (M 350), et 14 feuilles, arrachées dans des circonstances adverses, qui sont cataloguées dans la Bibliothèque de l'Académie de Sciences de Leningrad, le fonds Jacimirskij (L 13/3/16).

En septembre 1985, à l'occasion de notre participation au Congrès Musica Antiqua Europae Orientalis de Bydgoszcz-Pologne, nous avons été informés par les musicologues bulgares Bojidar Karastioianov et Elena Tonceva que dans le Musée Historique d'État de Moscou se trouve encore un manuscrit musical écrit par Evstatie le Protopsalte de Putna et daté 1515. D'ailleurs, le musicologue bulgare Bojidar Karastioianov avait déjà publié une succincte présentation de ce codex, avec les facsimilés des quatre chants au texte slavon (26 pages) écrites par Evstatie dans son second manuscrit⁵.

NOUVEAUX DOCUMENTS
SUR LA MUSIQUE
MÉDIÉVALE ROUMAINE:
«L'ANTHOLOGION DE 1515
D'EVSTATIE DE PUTNA (M 1102)»

Titus Moisescu

Un mois plus tard, en octobre, nous avons fait une visite de documentation à Moscou. Profitant de cette occasion et recevant l'assistance des collègues du Musée Historique d'État de Moscou — et particulièrement celle du professeur Ivan Vasilievici Lovocikin — le 17 et le 18 octobre nous avons pu étudier ce codex musical si important pour la culture roumaine médiévale.

2. ANNOTATIONS
CODICOLOGIQUES

Le manuscrit appartient à la collection Sinodale du Musée Historique d'État de Moscou, étant enregistré au N° 1102. Sur le dos est imprimée la cote 1102 ПЕЧЧА-ЧНН. ПЕЧ. 1102, inscrite deux fois, tel qu'on le voit à côté. Dans un Catalogue des manuscrits musicaux réalisé par V. Smolenski, au N° 1102 on trouve noté : « Livre de chants grecs, notation krjuk (sic !). La donation de N. S. Samarin. Le XVI^e siècle — 6^e ». Comme nous allons le constater, il s'agit, en effet, d'un manuscrit musical, mais qui n'est pas grec et pas en notation krjuk. Le contenu, les notes existantes nous déterminent à le considérer de toute évidence un manuscrit

roumain, contenant de la musique de culte de type byzantin, en notation neumatique byzantine, écrit dans le nord de la Moldavie, à Putna. Il contient des chants pour les Vêpres, les Matines et la Liturgie (pour les trois formes de Liturgie), et un nombre important de Stichères chantées aux diverses grandes fêtes de l'année. C'est un *Anthologion* dans le véritable sens du mot. Au f. 297^v on peut lire cette note en langue slavone : « Ce livre a été écrit par le moine Evstatie, Protopsalte à Putna, en 7023 (—5508 = 1515), le mois d'août 30'' — ceci nous donne la certitude sur l'appartenance, la localisation, la date de l'écriture du codex. C'est *Le Second Anthologion d'Evstatie le Protopsalte de Putna*, écrit en 1515.

Pour l'identifier nous lui avons accordé le sigle *M 1102*, c'est-à-dire Moscou N° 1102 (d'après la ville qui conserve le codex), à la différence de l'*Anthologion M 350*, c'est-à-dire Moscou N° 350, écrit également par Evstatie en 1511 et conservé dans la même ville, dans le même Musée Historique d'État, mais dans un autre fonds (le fonds Ščukin).

Emil Kaluzniacki a entrepris un voyage en Bucovine, en 1881, pour étudier les manuscrits slavons conservés dans la bibliothèque du Monastère de Putna. Comme il l'affirme dans son étude publiée en 1883 à Vienne, « il a trouvé sous le N° 576 un *Hirmologion* grec-slave écrit par le moine Evstatie entre 1510—1515, composé de six volumes inégaux (comme format), qui, à première vue, semblaient dépourvus d'intérêt, sauf les notes grecques de chant employées aujourd'hui encore dans les monastères roumains ». La période 1510—1515 est couverte par Kaluzniacki dans la note de sous-sol (n° 1 (p. 3) : « Cela ressort tout d'abord de l'inscription qui suit, sous les lettres *E. e.*, et de celle de la fin du dernier volume de cet *Hirmologion*, ayant le texte suivant : « Ce livre a été écrit par le moine Evstatie, Protopsalte à Putna, en 7023 (—5508=1515), le mois d'août »⁶. L'inscription dont il est question sous les lettres *E. e.* de l'étude de Kaluzniacki est le colophon d'Evstatie du *M 350*, f. 158 (p. 343), par lequel le protopsalte roumain précise qu'il « a écrit ce livre de chants, qui contient aussi ses propres ouvrages ... en 7019 (—5508 = 1511), le 11 juin » ; donc, le *M 350* est le premier volume des six de l'*Hirmologion* N° 576. L'inscription de la fin du der-

nier volume, qui indique l'année 1515, est celle écrite sur le f. 297^v du *M 1102* et qui, conformément à la note de Kaluzniacki, serait le dernier volume de l'*Hirmologion* n° 576. Ainsi, nous avons identifié deux des six volumes de l'*Hirmologion* mentionné. Quels auraient été les autres volumes ? Sur le f. 1 de l'*Anthologion du Monastère de Putna*⁷ est écrit le numéro d'enregistrement suivant : « N°s 544/576 I ». Et toujours dans ce manuscrit, sur le f. 20 est écrit : « N. 576-ex 1863 ». Y a-t-il une relation entre ces deux indications de cote dans lesquelles figure le chiffre 576, avec le numéro de l'*Hirmologion* mentionné par Kaluzniacki ? Si on établissait une telle relation, le manuscrit *P/I* pourrait être considéré comme appartenant au groupe des six, étant écrit entre 1510 et 1515. Il nous reste l'espoir d'une éventuelle apparition, d'une manière ou d'une autre, de nouveaux codex qu'on nous offrirait d'autres, données bibliographiques nécessaires à nos recherches. Pour le moment, nous sommes sûrs que le *M 350* est le premier volume d'une série, et le *M 1102* est le dernier. Nous possédons des données précises dont nous devons tenir compte seulement pour ces deux codex. Toute autre supposition, dépourvue de documents concrets, reste tout à fait présomptive.

Le second *Anthologion* d'Evstatie — le *M 1102* — a été conservé dans un bon état, à l'exception de l'incipitus (la partie la plus exposée d'un manuscrit), d'où manque un fascicule ; deux feuilles manquent également des IIe et IIIe fascicules. La reliure est bonne et solide ce qui a contribué à l'assurance de l'intégrité du codex. De même l'intérieur, le corps proprement-dit de l'*Anthologion* est entièrement utilisable, les feuilles, quoique jaunies par le temps, sont bien conservées, l'encre est inaltérée.

Le manuscrit a 297 feuilles, numérotées à la main de 1 à 297, au coin d'en haut, à droite, avec de l'encre violette ; le numérotage est correct, sans fautes. Le second numérotage, originel et beaucoup plus important, est celui des fascicules, fait par Evstatie avec des lettres-chiffres cyrilliques, en bas, à droite, sur les feuilles de recto, lorsqu'ils indiquent le début du fascicule, et répétés, au coin d'en bas, à gauche, lorsqu'ils indiquent la fin du fascicule. Le manuscrit

a 41 fascicules, conformément à leur numérotage, in 6° et in 8°. Le premier fascicule manque complètement; du second, manquent deux feuilles (la première et la dernière), celles qui portaient les

lettres-chiffres de numérotage; du troisième fascicule manquent deux feuilles du milieu. Ensuite, il y a des fascicules entiers de 6 et 8 feuilles⁸. Voici le schéma de la structure de l'*Anthologion M 1102* :

LE NUMÉROTAGE DES FASCICULES

I	—	—	—	—	XXI	135	136	137	138
	—	—	—	—		139	140	141	142
II	—	1	2	3	XXII	143	144	145	146
	4	5	6	—		147	148	149	150
III	7	8	9	—	XXIII	151	152	153	154
	—	10	11	12		155	156	157	158
IV	13	14	15	16	XXIV	159	160	161	162
	17	18	19	20		163	164	165	166
V	21	22	23		XXV	167	168	169	170
	24	25	26			171	172	173	174
VI	27	28	29	30	XXVI	175	176	177	178
	31	32	33	34		179	180	181	182
VII	35	36	37	38	XXVII	183	184	185	186
	39	40	41	42		187	188	189	190
VIII	43	44	45		XXVIII	191	192	193	194
	46	47	48			195	196	197	198
IX	49	50	51		XXIX	199	200	201	202
	52	53	54			203	204	205	206
X	55	56	57	58	XXX	207	208	209	210
	59	60	61	62		211	212	213	214
XI	63	64	65	66	XXXI	215	216	217	218
	67	68	69	70		219	220	221	222
XII	71	72	73		XXXII	223	224	225	226
	74	75	76			227	228	229	230
XIII	77	78	79		XXXIII	231	232	233	234
	80	81	82			235	236	237	238
XIV	83	84	85		XXXIV	239	240	241	
	86	87	88			242	243	244	
XV	89	90	91		XXXV	245	246	247	248
	92	93	94			249	250	251	252
XVI	95	96	97	98	XXXVI	253	254	255	256
	99	100	101	102		257	258	259	260
XVII	103	104	105	106	XXXVII	261	262	263	264
	107	108	109	110		265	266	267	268
XVIII	111	112	113	114	XXXVIII	269	270	271	272
	115	116	117	118		273	274	275	276
XIX	119	120	121	122	XXXIX	277	278	279	280
	123	124	125	126		281	282	283	284
XX	127	128	129	130	XL	285	286	287	288
	131	132	133	134		289	290	291	292
					XLI	293	294	295	296
						297	—	—	—

Comme nous venons d'observer en ce tableau, dans le manuscrit il y a 8 fascicules formés de 6 feuilles (V, VIII, IX, XII—XV, XXXIV), 31 fascicules de 8 feuilles (II—IV, VI, VII, X, XI, XVI—XXXIII, XXXV—XL) et un fascicule de 5 feuilles (XLI), auquel l'on a arraché les dernières trois feuilles (ou peut-être elles n'ont jamais existé). Nous gardons une certaine réserve quant aux premiers deux fascicules — le premier manque complètement, donc, nous ignorons sa structure; c'est pourquoi nous ne l'avons pas inclu dans le calcul, et le second n'a pas de lettres-chiffres marquant le fascicule qui auraient pu nous orienter sur leur nombre. Evidemment, quelques feuilles ont été réparées ultérieurement, les traces de cette opération étant visibles à cause des bandes de papier utilisées dans le but de rendre la reliure plus solide⁹. La graphie des lettres-chiffres avec lesquels on a numéroté les fascicules est tout à fait pareille à celle du premier *Anthologion* d'Evstatie (M. 350) écrit par le protopsalte de Putna quatre ans plus tôt.

Tout le corps du manuscrit est relié en couvertures de bois revêtues de cuir noir, aux vignettes géométriques et florales sur les deux côtés de grands rectangles, des rhombes — délimités par des lignes droites parallèles et de vignettes florales, quelques-unes composées de rangées de cercles enlacés. Très visibles sont les traces des clous des fermetures métalliques, à présent disparues. Le dos est rond imprimé avec des lignes parallèles, rayées sur la mesure des ficelles avec lesquelles sont cousus les fascicules.

Voici les dimensions des couvertures : 165 × 105 mm. Les mêmes dimensions sont valables pour le papier du corps du manuscrit. Le dos est rond de 70 mm environ.

Sur la 2^e couverture se trouve inscrite à nouveau la cote du manuscrit (M. 1102), au-dessous, une majuscule (Б) et plus bas une notation de propriétaire écrite en russe : « Le chanteur de l'Église de la Sainte Trinité de Moscou, Višnekii, Nikolai Semionovici Samarin ». Le titre de propriétaire de Samarin et son acte de donation envers la collection Sinodale sont mentionnés, aussi, dans la longue note écrite sur les feuilles de recto 21—44 (et seulement sur le recto), sur la marge blanche d'en bas du codex, avec de l'encre noire; sur le f. 43 il y a la signature de

Samarin, et sur le f. 44 la date : le 19 juillet 1899. C'est la seule écriture extérieure que nous rencontrons à l'intérieur du manuscrit; on peut (difficilement) déchiffrer d'autres notes marginales sur le f. 297^v, la dernière page du codex, et sur la 3^e couverture mais moins significatives.

Le papier, de fabrication italienne, est gros et poreux, légèrement jauni, portant sur certaines pages l'empreinte des doigts des lecteurs du manuscrit, surtout, sur les fascicules avec les chants des Vêpres et de la Liturgie. Dans la composition du papier on distingue les lignes pontuseaux — trois par trois, sur la verticale, à une distance de 35 mm — et les lignes vergeures, placées sur l'horizontale. On distingue clairement un seul filigrane¹⁰ — la Balance — filigrane que nous n'avons pu identifier dans aucun catalogue de spécialité. Dans le catalogue de C. M. Briquet deux Balances seulement sont encadrées dans un double cercle : n° 2484 (1508—1510) et n° 2498 (1500), mais au-dessus, elles ont une terminaison en forme d'étoile et pas du tout un terminaison florale, comme nous pouvons clairement distinguer dans le filigrane de M 1102. Ensuite, dans le catalogue de N. P. Lihacev il y a deux Balances dans un double cercle : n° 3414 et n° 3415, mais les autres éléments du dessin diffèrent beaucoup du filigrane de M 1102.

L'encre, avec laquelle on a écrit les neumes — les signes diastématiques — et le texte littéraire, est noire; l'écriture se conserve dans de bonnes conditions. Les signes cheironomiques, les « martyriaia » les initiales, les noms des auteurs, les titres des rubriques, les vignettes ont été écrits avec de l'encre rouge, qui garde aujourd'hui encore son éclat. Dans ce codex il y a également des signes cheironomiques écrits avec les deux couleurs (rouge et noir), l'intensité de leur interprétation étant déterminée par la couleur : les mêmes signes écrits en noir ont un plus d'intensité, de force même. Les initiales des « Anixandaria », du « Polyelée » et de « Makarios aner » sont en rouge, mais de dimensions plus réduites et sans ornements. Les initiales des chants de la Liturgie et des Stichères sont beaucoup plus grandes et ornées d'éléments végétaux.

Dans le manuscrit on trouve au début des rubriques trois vignettes dessinées simplement en encre rouge et des points

noirs à l'interférence des filets entrelacés. Au quatre coins il y a un élément floral et en haut, au centre, une croix dessinée en rouge, aux bras en forme de bandes. Il est probable qu'il y ait eu une vignette au début des « *Anixandaria* » disparue en même temps que le premier fascicule. Et si Evstatie avait écrit une brève « *Pro-paideia* » dans la partie introductive de son *Anthologion* cela signifie qu'il y avait là-bas aussi une cinquième vignette. Les trois vignettes qui sont restées dans ce codex se trouvent au f. 21, là où Evstatie commence à écrire le Polyélée, au f. 52, au début de la Liturgie et au f. 144, dans l'incipitus du Sticherarion. Toutes ces trois vignettes ont une longueur variable de 70 mm environ et une hauteur de presque 30 mm. Les vignettes sont simples comme dessin et couleur, telles qu'elles apparaissent dans le *M 350*, aussi ; probablement, Evstatie n'était pas un dessinateur brillant, en dépit du fait qu'il était un grand musicien, à la différence du diacre Macaire, celui qui nous a laissé dans le *Ms. Lm. 258* (« Le manuscrit de Dobrovăt ») des dessins aux grandes vignettes, complexes et joliment ornementées.

3. LE TEXTE LITTÉRAIRE DE L'ANTHOLOGION

Sur chaque page du codex se trouvent écrits dix rangs de texte et de musique, mis dans le miroir de la page avec des dimensions variables de 111 × 65 mm environ. Le texte littéraire qui est placé sous les neumes musicaux est écrit en caractères italiques, en grec, exceptés les quatre chants (26 pages) qui sont écrites par Evstatie avec un texte en slavon.

Deux à la fin des chants pour la Liturgie :

a) au f. 140—143^v (« *Da umilcît vǎ-seaka pǎlt* » — « Que le corps se taise »), un Cheroubikon pour le Samedi Saint.

b) au f. 143^v (« *Ceaşa spasenîa* » — « Le verre de la rédemption »), un Choinonikon hebdomadaire (le mercredi).

Deux autres chants avec le texte en slavon se trouvent à la fin du Sticherarion :

c) au f. 288^v—293^v (« *Tebe bo imam nadejdi* » — « C'est en toi que nous espérons »), un Hirmos calophonique pour la Vierge.

d) au f. 293^v—297 (« *Ka jiteiska pišta* » — « Quelle délectation humaine »), un Stichère au service funèbre.

Le reste des chants du manuscrit sont écrits avec le texte littéraire dans la langue grecque médiévale.

Les auteurs sont mentionnés en caractères italiques dans la langue grecque — avec des abréviations, des signes d'acritiques et des lettres étagées, ignorant même les règles classiques de l'accord grammatical génitif grec. Les noms des fêtes et les indications typiconales habituelles ne sont pas mentionnés dans le Sticherarion.

Les titres des rubriques sont écrits en caractères demionces, avec des abréviations et des lettres étagées. Deux titres de rubrique sont notés en grec : au f. 21 (« Le Polyélée nommé Koukoumas ») et au f. 89^v (« Le commencement des *Choinonika*. Persikon. Les chants de Derestinos »). Deux autres titres de rubrique sont notés en slavon : au f. 52 (« Le commencement de la Liturgie » — « *Nacealo Leturghii* ») et au f. 144 (« *Meseți Septembrii 8* » — « Le mois de septembre 8 ») ; ensuite il y a le nom de l'auteur et l'échos notés en grec : « Koukouzeles, l'échos 2^e pl. »

Au f. 51^v, à la fin du chant se trouve écrit en slavon : « Cette *Pasapnoe* est la création d'Evstatie le chanteur ». Et au f. 297^v, la dernière page du manuscrit, il y a plusieurs notes (la plupart, indéchiffrables) dont la plus importante et la plus significative pour nous est celle écrite par Evstatie en slavon, note reproduite d'ailleurs, comme nous venons de la montrer (voir supra, note 4) par Emil Kaluzniacki aussi dans son étude publiée à Vienne en 1883 : « Ce livre a été écrit par le moine Evstatie, Protopsalte à Putna, en 7023 (—5508 = 1515), le mois d'août 30 ».

Ce qui caractérise l'écriture des textes littéraires de ces codex c'est le mélange des alphabets grec et cyrillique, sans aucune préoccupation pour les règles grammaticales des deux écritures. Une évidente inadverence peut être constatée dans le remplacement des diphtongues grecs avec des voyelles simples cyrilliques ; ou dans le remplacement des voyelles simples grecques avec des diphtongues notés dans l'alphabet cyrillique. L'oscillation du copiste dans l'écriture de certaines voyelles grecques, comme ita, iota ou ipsilon par de diverses voyelles cyrilliques ayant la même valeur phonétique, ou dans le

remplacement de l'omicron par l'omega (et inversement) est présente à tout pas. La consonne sibilante *s* est écrite par deux signes graphiques : par sigma et par le signe *c* (la lettre cyrillique *s* qui a été reprise de l'alphabet grec), préféré au début et à la fin des mots, à l'exception du groupe consonantique *et* (*st*), écrit chaque fois ensemble ; mais l'oscillation du copiste est tout à fait évidente dans ces cas, également, parce que nous observons souvent des déviations de cette position aussi qui, à un certain moment aurait pu devenir règle. Dans les textes littéraires écrits sous la musique, soit en grec soit en slavon, nous ne trouvons pas des mots abrégés et ni de lettres étagées, ainsi que nous allons les trouver dans l'écriture des textes marginaux. Pourtant, nous allons observer quelques exceptions ; l'une d'entre elles pourrait être l'écriture de la conjonction *et* (le grec *kai*), figurant à l'intérieur des phrases par un signe graphique qui ressemble à la majuscule *S*.

Il faut remarquer d'autre part l'apparition, dans les textes littéraires écrits sous les neumes musicaux, de certains signes graphiques aujourd'hui moins connus, employés par le copiste dans le contenu des vocalisations avec *a*, *e* ou *i* par lesquelles il intentionne de suggérer une exécution gutturale, un point d'appui, une accentuation par un coup de glotte, peut être même une demicadence etc.

Les textes littéraires écrits sous les neumes sont notés assez correctement, avec des erreurs peu nombreuses, mais, comme nous venons de le constater, avec de nombreuses inadvertnances et oscillations, dans l'adoption d'un alphabet stable. Dans ces textes il n'y a pas les accents et les esprits spécifiques à la langue grecque ; nous observons seulement quelques signes de ponctuation : le point et la virgule (mais assez rares), la ligne qui marque le prolongement de certaines syllabes sous plusieurs neumes, la ligne ondulée qui indique la fin du chant etc.

Dans le *M 1102*, le second Anthologion d'Evstatie de 1515, il n'y a pas de textes cryptographiques, ni des schémas cryptiques, à l'aspect et au contenu de colofon, tels que nous en avons déchiffrés dans le *M 350*.

64 Toutes ces particularités, spécifiques aux manuscrits musicaux putnéens, écrits,

par les roumains pour les roumains, les singularisent, les transformant dans les documents intéressants et utiles même pour les recherches linguistiques.

4. LE CONTENU LITURGIQUE DU MANUSCRIT

Ce deuxième Anthologion d'Evstatie contient 99 chants. Une première section du codex est formée par les 61 chants pour les Vêpres (*Anixadaria*, *Makarios aner*, *Prochimen*), pour les Matines (*Poliéléos*, *Pasapnoariae*) et pour la Liturgie (*Alleluia*, *Chéroubika*, *Sanctus*, *Axion*, *Choinonika*). Tous ces chants ont des textes en grec (139 feuilles = 278 pages de manuscrit). À la fin de la Liturgie, Evstatie introduit deux chants au texte slavon : un *Chéroubikon* et un *Choinonikon*¹¹. Si le *Chéroubikon* slavon se retrouve dans trois manuscrits putnéens (*M 350* — f. 75^v (166), *M 1102* — f. 140, et *P/I* — f. 58), le *Choinonikon* hebdomadaire ne figure que dans les deux Anthologies d'Evstatie (*L* — f. 12^v (232) et *M 1102* — f. 143^v), dans une « version condensée », comme le remarque D. Conomos.

Si dans le manuscrit *M 350* Evstatie n'a inséré aucun chant de *P/II* et aucun chant anagrammé, en échange dans la seconde section du *M 1102* il a repris 36 *Stichères* — qui se chantent pendant l'*Octoechos*, le *Triodion* et le *Pentecostarion* — des mélodies d'*Hirmi callophoniques* et des *Megalinaria* etc. 23 *Stchères* sont des chants anagrammés repris de *P/II*, la plupart appartenant à *Koukouzele* (21). Ce qui nous semble bizarre c'est que pour aucun chant on n'indique ni le nom de la fête, ni son caractère anagrammé. D'ailleurs, dans tout ce codex il n'y a aucune sorte d'indication typiconale, comme si les psaltes qui utilisaient le manuscrit devaient les connaître.

Tout comme pour la première section, après les *Stichères* au texte grec, Evstatie ajoute encore deux chants au texte slavon : un *Hirmos callophonique* et une *Stichère* pour le service funèbre, cette dernière pièce étant présente dans deux manuscrits seulement (*M 1102* — au f. 293^v, et *Lm*. 258 — au f. 328^v)¹².

Dans cet Anthologion il y a 15 chants nouveaux, „inédits”, que nous n'avons

pas identifiés dans les 10 autres manuscrits putnéens connus antérieurement :

— aux f. 54^v—60^v : 13 chants Alleluia (Aleluia ; dans des échoi différents. Sans auteur.

— au f. 122^v : Un Chérubikon dans le 2^e échos pl. Auteur — « tou palaion ».

— au f. 130 : Un Tropaire dans le 1^{er} échos pl. qui se chante à la fin de la Liturgie. Sans auteur.

Nous connaissons la préférence d'Evstatie pour le groupe de chants « Aleluia », que nous avons rencontrés aussi dans le *M 350* ; le Protopsalte de Putna a continué ainsi « l'ancienne pratique de l'écriture des Aleluia » dans l'ancien style callophonique, comme le précise D. Conomos. Nous ignorons si les « Aleluia » du *M 1102* sont des créations d'Evstatie — comme, par exemple, nous lui avons attribué celles du *M 350* ; nous avons l'intention de continuer les recherches sur ce genre de création dans des manuscrits roumains et étrangers¹³.

5. LES AUTEURS DES CHANTS

Du total des 99 chants du *M 1102* les auteurs ont été identifiés pour 68 d'entre eux ainsi qu'un nombre de 22 compositeurs¹⁴ :

- Agallianos (1) — f. 71
- Agathon (1) — f. 67^v
- Ampelokepiotes (1) — f. 104^v
- Arghiropoulos (2) — ff. 101, 115^v
- Chrisafes (1) — f. 281^v
- Evghenikos (1) — f. 235
- Evstatie (4) — ff. 49^v, 82, 107^v, 140
- Gherasimos (2) — ff. 94^v, 96^v
- Glykys (1) — f. 75
- Ioannes (1) — f. 93
- Kladas (3) — ff. 217, 275^v, 275^v
- Korones (4) — ff. 61, 86, 106, 231
- Koukoumas (1) — f. 21
- Koukouzeles (22) — ff. 16^v, 144, 147, 150^v, 154, 157, 163, 167, 171, 174, 178, 183, 186^v, 189, 198, 202^v, 244, 252^v, 258, 262^v, 267^v, 271
- Lampadarios (8) — ff. 99^v, 103, 109^v, 114, 128^v, 207, 211^v, 222^v
- Loghin (1) — f. 124^v
- Moschianos (2) — ff. 85^v, 127
- Nikeforos Ithikos (2) — ff. 130^v, 133
- Redestinos (Derestinos) — (3) — ff. 89^v, 91, 117^v
- Ștefan (1) — f. 135^v

Theodoulos (3) — ff. 226, 227, 240

Vlatiros (1) — f. 112^v

Tou palaion (2) — ff. 77^v, 122^v

Comme nous pouvons le remarquer dans ce tableau, Evstatie sélectionne dans son manuscrit la création des plus importants auteurs byzantins des XIV^e—XV^e siècles qui continuent à circuler intensément pendant tout le XVI^e siècle. On y trouve les Chérubika d'Agallianos, Agathon et Korones, les Choinonika de Redestinos, Cherasimos, Lampadarios, Arghiropoulos et Vlatiros, auteurs considérés à cette époque-là de première mesure, et dont nous dirions à présent qu'ils sont devenus « classiques ». Dans le même esprit de respect envers les valeurs artistiques du passé byzantin, Evstatie apporte de nouveau, dans la seconde partie de son *Anthologion*, la création de Koukouzeles, avec le plus grand nombre de compositions, chants anagrammés, ensuite celle de Lampadarios (qui pourrait être la même personne que Ioannes Kladas Lampadarios), celle de Theodoulos et Chrisafes. Nous trouvons dans le *M 1102* un nom nouveau dans les codex des putnéens, Nikeforos Ithikos de la création duquel on y retrouve un Chérubikon en l'échos 2^e pl. (f. 130^v), chant attribué par le copiste du *Ms. 12/Lipzig* à Loghin (? !); et toujours à Nikeforos Ithikos, par la formule « tou autou » on attribue un autre Chérubikon, dans l'échos 1^{er} pl. (f. 135).

Nous avons identifié dans d'autres manuscrits putnéens le nom de trois auteurs qui ne figurent pas dans le *M 1102* : Ampelokepiotes (de la création duquel Evstatie a choisi un Choinonikon hebdomadaire, dans le 4^e échos, dont nous avons rencontré le nom dans le *Manuscrit de Dobrovăț* — *Ms. Lm. 258*, écrit par le diacre Macaire en 1527), Chrisafes Manouil (auteur d'un Hirmos callophonique, chant que nous avons identifié dans le même *Manuscrit de Dobrovăț* au f. 404^v) et Ștefan (auteur d'un Choinonikon dans le 1^{er} échos pl.)

Les chants de cet *Anthologion* représentent la création « classique » de la musique byzantine, ouvrages de large circulations dans tous les grands centres de l'orthodoxie, qui n'ont pas connu les frontières de l'époque historique byzantine, étant présents jusque vers le début du XIX^e siècle dans presque tous les manuscrits qui existaient. Voici donc la

preuve de la valeur artistique de la musique présente dans le codex d'Evstatie, valeur qui favorise une juste orientation du musicien roumain dans son effort d'offrir à ses disciples les créations musicales les plus intéressantes et les plus expressives du genre.

Quant à Evstatie le compositeur, auteur lui-même de plus de 90 chants disséminés dans tous les manuscrits putnéens, il choisit ici, dans le *M 1102*, seulement quatre pièces de sa propre création, pièces qu'il signe et introduit dans l'Anthologion : au f. 49^v (une Pasapnoe dans le 3^e échos), au f. 82 (un Chérubikon dans le 1^{er} échos pl.) au f. 107^v (un Choinonikon hebdomadaire dans le 1^{er} échos pl.), et au f. 140 (un Chérubikon en nenano, avec un texte slavon)¹⁵.

Nous ne rencontrons plus d'autres noms de compositeurs roumains dans ce codex d'Evstatie; Dometian Vlahu, Theodosie Zotica sont apparus peut être un peu plus tard, leur création étant reprise dans les manuscrits putnéens vers la moitié du XVI^e siècle¹⁶. Sous un grand point d'interrogation se trouve l'identité de Stefan, auteur d'un Choinonikon présent dans trois manuscrits putnéens : dans *M 1102* (au f. 135^v), dans *P/II* (au f. 86) et dans *Lm.* 258 (au f. 255^v) — donc, dans les codex putnéens les plus importants, écrits pendant les anciennes périodes de l'École musicale de Putna. Nous ne le trouvons pas dans le *M 350*, mais Evstatie le place maintenant parmi les autres grands compositeurs byzantins. Anne E. Pennington est encline à l'identifier à Stefan Sirbu¹⁷, qui est présent dans sept manuscrits ultérieurs avec un Choinonikon dominical; mais chaque fois qu'il apparaît il est mentionné avec son nom complet : Stefan Srpina (ou Serpina), comme si l'on nous suggère de ne pas le confondre avec Stefan.

Si dans le *M 350* Evstatie a manœuvré la création d'un nombre réduit de compositeurs (12 environ), en échange, dans le *M 1102* le nombre des auteurs mentionnés comme tels est sensiblement plus grand — 22 (y compris les 2 chants de la création « des anciens » — s'approchant ainsi de la structure des autres manuscrits. (Les 31 chants non identifiés continueront à nous préoccuper pour en établir l'appartenance.)

6. L'ÉCRITURE MUSICALE. LA SÉMIOGRAPHIE

Du point de vue graphique l'écriture musicale du second Anthologion d'Evstatie est tout à fait pareille à celle du *M 350*. Cette similitude s'observe dans la manière dont sont dessinés certains signes — par exemple le signe hyporrhoe, dont la forme graphique est identique dans les deux Anthologies, à la différence du même signe qui, dans les autres manuscrits putnéens, a un autre contour plastique.

Cela est valable pour d'autres signes également, ce qui nous mène à la même conclusion : les deux Anthologies ont été écrits par le même copiste. Dans le *M 1102* il y a une seule écriture, une seule main. De ce point de vue, il n'y a aucun doute : c'est l'écriture d'Evstatie le Protosalte de Putna.

La sémiographie pratiquée par le compositeur roumain est celle koukouzélienne, employée à cette époque-là. Le nombre des signes est assez grand : environ 15 signes diastématiques (phonétiques ou vocaliques), 7 signes rythmiques, plus 30 signes cheironomiques, 7 phthorai, les martyriai des 8 échoi (authentiques et plagaux), et d'autres signes ayant la valeur d'idéogramme, avec des significations différentes. Ces chiffres expriment la synthèse de la sémiographie des Propaidea de l'époque, dont la plus ample, dans les manuscrits putnéens, est celle du *Ms. I-26/Iasi*¹⁸. Sans doute, pas tous les signes présents dans cette Propaidea ont trouvé une utilisation dans les 11 codex putnéens. Certains d'entre eux n'ont jamais été employés, d'autres, ont été plus rarement employés; en échange la plupart sont fréquemment rencontrés, surtout ceux phonétiques, rythmiques et un nombre assez grand des cheironomiques. En général, la sémiographie du *M 1102* ne diffère nullement de celle des autres manuscrits putnéens; elle est unitaire du point de vue de son aspect graphique et de sa signification aussi. La même unité s'observe quant aux combinaisons de signes diastématiques. On préfère les signes simples, qui expriment des intervalles d'une seconde, d'une tierce, d'une quarte et d'une quinte. Les sauts plus grands, qui s'obtiennent par de multiples combinaisons de signes diastématiques, sont assez rares. Dans les Alleluia de *M 1102*, par exemple (au f.

54^v—60^v) nous ne trouvons que deux intervalles de septième ascendante dans 13 pages de manuscrit (au f. 56^v, le 6^e et 7^e rang) et trois de quinte ascendante (au f. 57^v, le 1^{er} rang, au f. 58, le 8^e rang, et au f. 59, le 10^e rang); le reste est formé d'intervalles de seconde, tierce et quarte ascendantes ou descendantes. Parmi les signes phonétiques, seuls le pelasthon et le petaste-kouphisma sont employés plus rarement, tandis que tous les autres signes — l'oligon, l'oxeia, le petaste, deux kentemata (kentema double), la kentema, l'hypsile, l'apostrophos, l'elaphorn, l'hyporrhoe, le khamile — constituent la base de la sémiographie par laquelle se concrétise tout l'échafaudage mélodique de la musique des manuscrits putnéens. Parmi les signes rythmiques qui agrémentent la mélodie, seul l'argon est plus rarement rencontré, tandis que les autres — le gorgon, la klasma (ou tzakisma), le diple, l'apoderma, la kratema, les deux apostrophoi-syndesmoi — apparaissent régulièrement, soit écrits en rouge, soit en noir. Il y a quelques signes cheironomiques (ou signes hypostatiques) que nous observons plus fréquemment dans le manuscrit; la bareia, l'ekstrepton (ou ektrepton), l'homalon, l'epegerma, l'antikenoma simple, la piasma, le psyphiston, la lygisma et même l'argosyntheton et le gorgosyntheton. Parmi les phthorai, la plus fréquente est la nenano, souvent présente également au cas de l'échos de la forme nenano, comme nous pouvons le constater au f. 109^v du *M 1102*. Les martyriai des échoi sont bien connues: dessinées en rouge, dans différentes variantes graphiques, conformément aux clefs propres à la notation byzantine, elles apparaissent au commencement des chants, latéralement ou au-dessus. Les martyriai qui, d'habitude, sont écrites au cours de la mélodie sont assez rares dans les manuscrits d'Evstatie; souvent, elles n'apparaissent point, ce qui crée de grandes difficultés au déchiffrement et à la transcription correcte de la musique.

Dans le *M 1102* il n'y a qu'une seule formule d'intonation (que nous avons nommée « apekHEMA ») — un « neanes » au Chérubikon d'Agallianos — tandis que dans le *M 350* Evstatie les emploie plus fréquemment. En échange, nous observons dans le *M 1102* la préférence d'Evstatie pour les échoi plagaux: des 99 chants, 66 sont écrits en échoi plagaux. Sans

doute, cela ne représente pas une caractéristique esthétique, mais une caractéristique didactique, instructive, dans l'École musicale de Putna.

Quant à la notation, elle est celle utilisée dans les manuscrits byzantins de l'époque, dans les formes et les styles qui caractérisent la musique pratiquée dans tout l'Orient orthodoxe. La préférence des psaltes putnéens pour l'ancien style callophonique de la musique qu'ils employaient dans leur manuscrits et dans les chants aux lutrin, celui-ci a l'orientation dans la création d'Evstatie, qui a cultivé surtout ce style. Cela s'observe dans la tendance du Protopsalte de Putna de structurer son répertoire sur des chants plus développés, mélismatiques, au cadre desquels les soi-disant « tererèmes » sont toujours présents. La pratique de ce style callophonique dans la création des putnéens a duré plus d'un siècle; le répertoire constitué et cultivé avec insistance par Evstatie à Putna a représenté la base de la musique byzantine pratiquée dans tous les centres musicaux roumains à l'époque.

Dans le *M 1102* l'écriture musicale d'Evstatie est extrêmement claire, aérée, homogène, joliment mise en page. Le dessin des neumes est correct et facile à lire. Il n'y a aucun doute quant à la lecture de toute sa sémiographie. Nous pourrions affirmer que les manuscrits réalisés par Evstatie sont un modèle à ce point de vue, également. Et c'est vrai que tous les autres codex conservent la même tenue belle et correcte, qui les détache dans tout le patrimoine musical byzantin¹⁹.

L'interprétation de la sémiographie d'Evstatie, de la musique qu'il a choisie pour les manuscrits qu'il a offerts à ses disciples de l'École musicale de Putna, est celle accordée, tout naturellement, à la création et à la sémiographie des grands psaltes byzantins.

7. LE CONTENU DE L'ANTHOLOGION DANS L'ORDRE DE L'APPARITION DES CHANTS DANS LE « M 1102 »

Comme tous les autres codex musicaux de Putna, ce manuscrit d'Evstatie est une anthologie, un *Anthologion* dans le véritable sens du mot. Le contenu du manuscrit, que nous allons présenter dans ce qui suit, est édifiant dans ce sens. Par le déroulement des chants, dans l'ordre

de leur apparition dans le *M 1102*, nous allons facilement nous rendre compte des particularités du contenu et de la structure du codex, des auteurs préférés. Quelques annotations en marge du tableau vont compléter notre information concernant

les caractéristiques du manuscrit d'Evstatie. Nous n'avons pas introduit une rubrique spéciale concernant la circulation des chants parce que nous l'avons prévue dans *Le catalogue des manuscrits musicaux de Putna*²⁰.

No.	Folio	l'Incipit du texte	l'Échos	l'Auteur	Annotations
1	2	3	4	5	6
1	1	Ἀνοιξαντάρια Ἀνοιξαντός σου	4 pl.		Les 11 premiers vers manquent, ainsi que l'incipit du 12 ^e .
2	8	Μακάριος ἄνθρωπος	4 pl.		
3	16 ^v	Ἐνεδύσατο ὁ Κύριος	4 pl.	[Koukouzeles]	
4	21	Δοῦλοι Κυρίου	1	Koukoumas	
5	49 ^v	Πᾶσα πνοή	3	Evstatie	Au bas du f. 51 est écrit en encre rouge, en slavon : « Cette Pasapnoe est la création d'Evstatie le chanteur ».
6	52	Νεάγιο. Δόξα... καὶ νῦν...	4 pl.		« Le début de la Liturgie ».
7	53	Δύναμις, ἅγιος ὁ θεός	4 pl.		
8	54 ^v	Ἀλληλούια	1		Le début des Alleluia.
9	55	Ἀλληλούια	2		
10	55 ^v	Ἀλληλούια	3		
11	56	Ἀλληλούια	3		
12	56 ^v	Ἀλληλούια	[4]		Dans le manuscrit, la martyrie n'apparaît pas.
13	57	Ἀλληλούια	4		
14	57 ^v	Ἀλληλούια	4 pl.		
15	57 ^v	Ἀλληλούια	[4 pl.]		Dans le manuscrit, la martyrie n'apparaît pas.
16	58 ^v	Ἀλληλούια	1 pl.		
17	59		nenano		
18	59	Ἀλληλούια	3 pl.		
19	59 ^v	Ἀλληλούια	4 pl.		
20	60	Ἀλληλούια	4 pl.		
21	61	Οἱ τὰ χερουβιμ	1 pl.	Korones	
22	67 ^v	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	Agathon	
23	71	Οἱ τὰ χερουβιμ	2	Agallinaos	
24	75	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	Glykys	
25	77 ^v	Οἱ τὰ χερουβιμ	2 pl.	Πάλατι	

1	2	3	4	5	6
26	82	Οἱ τὰ χερουβὶμ	1 pl.	Evstatie	
27	85 ^v	Πατέρα υἱόν	4 pl.	Moschianos	
28	86	Ἐπὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη	4 pl.	Korones	
29	89 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1	Redestinos	* Le début des Choinonica. Persikon. Les chants de Derestinos ».
30	91	Ποτήριον σωτηρίου	1	Redestinos	
31	93	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2	Ioannes	Dans B 283 c'est Moschianos qui apparaît comme auteur.
32	94 ^v	Ποτήριον σωτηρίου	2	Gherasimos	
33	96 ^v	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον	3	[Gherasimos]	
34	98	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον	3		
35	99 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3	Lampadarios	
36	101	Ποτήριον σωτηρίου	3	Arghiropoulos	
37	103	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4	Lampadarios	
38	104 ^v	Ποτήριον σωτηρίου	4	[Ampelokepiotes]	
39	106	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1 pl.	[Korones]	
40	107 ^v	Ποτήριον σωτηρίου	1 pl.	Evstatie	
41	109 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	nenano	[Lampadarios]	
42	111	Ποτήριον σωτηρίου	nenano		
43	112 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	Vlatiros	
44	114	Ποτήριον σωτηρίου	[3 pl.]	Lampadarios	
45	115 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	[4 pl.]	Arghiropoulos	
46	117 ^v	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	[Redestinos]	
47	119	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.		
48	121	Ἦ τὸ ὄνομα Κυρίου	nenano		
49	122 ^v	Νῦν αἱ δυνάμεις	2 pl.	Τοῦ Πάλαιον	
50	124 ^v	Νῦν αἱ δυνάμεις	2 pl.	Loghin	
51	127	Γεύσασθε καὶ ἴδετε	2 pl.	Moschianos	
52	128 ^v	Γεύσασθε καὶ ἴδετε	nenano	Lampadarios	
53	129 ^v	Εὐλογῆσω τὸν Κύριον	1 pl.		
54	130	Εὐλογῆσω τὸν Κύριον	2 pl.		
55	130 ^v	Τοῦ δειπνοῦ σου	2 pl.	Nikeforos	Dans Lz. 12 c'est Loghin qui apparaît comme auteur.
56	133	Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ	1 pl.	Tou autou (Nikeforos)	
57	135 ^v	Σῶμα Χριστοῦ	1 pl.	[Ștefan]	
58	136 ^v	Σῶμα Χριστοῦ	nenano		

1	2	3	4	5	6
59	138 ^v	Σῶμα Χριστοῦ	4 pl.		
60	140	Δα σμωλαχιντ ελσεκα παλτ	nenano	Evstatie	
61	143 ^v	Чаша спасенїа	1 pl.		D. Conomos attribue ce chant à Evstatie (<i>op. cit.</i> , p. 236—237)
62	144	Ἐξ ἀκάρπου γὰρ ῥίζης	2 pl.	Koukouzeles	« Le mois de septembre 8 (les chants de) Koukouzeles. » Anagramme
63	147	Διὰ πιστῶν βασιλέων	2 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
64	150 ^v	Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος	2 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
65	154	Ἀπόλαυε τῶν θαυμάτων	1	Koukouzeles	Anagramme Dans <i>P/II</i> apparaît la martyrie du 3 ^e échos pl.
66	157	Φρούρισον πανένδοξε	2 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
67	159 ^v	Σκέπασον ἡμᾶς	nenano		Anagramme
68	163	Ἀσπιλε, ἀμόληντε	1 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
69	167	Τῶν θλιβομένων	2 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
70	171	Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ	3 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
71	174	Ἀδὰμ ἀνανεοῦται	4 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
72	178	Ὡ βάθος πλοῦτου καὶ σοφίας	4 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
73	183	Μεγάλυνον ψυχὴ μου	1	[Koukouzeles]	
74	186 ^v	Διὰ τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν	4 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
75	189	Ἀλλὰ πᾶσαν ἐπλήρωσας οἰκονομίαν	4 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
76	194	Τοὺς κήρυκας, τοὺς ἱεροῦς	4 pl.		
77	198	Αὕτη γὰρ θρόνος χερουβικὸς ἀνεδείχθη	4 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
78	202 ^v	Ἀλλ' ὦ παράδεισε	2 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
79	207	Εὐαγγελίζεται ὁ Γαβριήλ	2 pl.	[Lampadarios]	
80	211 ^v	Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ	4 pl.	[Lampadarios]	
81	217	Ὁ διδάσκαλος λέγει	2 pl.	Kladas	Anagramme
82	222 ^v	Αὕτη ἡ κλητὴ καὶ ἀγία ἡμέρα	1	Lampadarios	
83	226	Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν	1 pl.	Theodoulos	
84	227	Ἀναστάσεως ἡμέρα	1	Theodoulos	Le chant est écrit à la suite du précédent.
85	231	Τοῦ μεγάλου βασιλέως	1	Korones	
86	235	Ἀπέστειλας ἡμῖν, Χριστὲ	4	Evghenikos	Le chant commence avec une vocalise.
87	240	Καὶ σώσον ἀγαθὲ τὰς ψυχὰς ἡμῶν	2 pl.	Theodoulos	Anagramme
88	244	Οὗτος γὰρ ἐκήρυξε	2	[Koukouzeles]	Anagramme
89	248 ^v	Παῦλε, Παῦλε, στόμα Κυρίου	2		

1	2	3	4	5	6
90	252 ^v	Ὁθεν πρὸς αὐτὸν ὁ σωτὴρ	4	[Koukouzeles]	Anagramme
91	258	Οὐρανοὶ ἔφριζαν γῇ ἐτρόμαξεν	1	[Koukouzeles]	Anagramme
92	262 ^v	Ἀλλ' ὦ Παρθένε ἄχραντε	2 pl.	[Koukouzeles]	Anagramme
93	267 ^v	Χαῖρε κεχαριτωμένη, Παρθένε	nenano	[Koukouzeles]	Anagramme
94	271	Ἀλλ' ἡμεῖς τὸν βαπτιστὴν	1	[Koukouzeles]	Anagramme Dans P/II apparaît „nenano”.
95	275 ^v	Ἀνωθεν οἱ προφῆται	1	Kladas	
96	275 ^v	Ἀνωθεν οἱ προφῆται	2	Kladas	Le chant est écrit à la suite du précédent. Le nom de l'auteur est écrit en bas de la page et concerne les deux chants, également.
97	281 ^v	ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις	4 pl.	[Chrisafes]	
98	288 ^v	ТѢБЕ БО НМЛМ НАДЕЖДАЖ	4 pl.		
99	293 ^v	Ка житенска пица прѣдъвѣстѣ	1		Au f. 295 il y a un errata pour le 7 ^e rang.

En récapitulant, nous pouvons établir la synthèse suivante :

- Titres : 99
- Auteurs : 22 + 2 des « anciens »
- Auteurs dont le nom figure dans le *M 1102* : 19 + 2
- Auteurs identifiés dans d'autres manuscrits : 3
- Chants pour les Vêpres : 3
- Chants pour les Matines : 2
- Chants pour la Liturgie : 56
- Stichères : 38
- Chants anagrammés : 23
- Chants avec des textes littéraires en grec : 95 (271 pages)
- Chants avec des textes littéraires en slavon : 4 (26 pages)
- Chants qu'on ne retrouve pas dans les autres manuscrits putnéens : 15
- Chants qui ont circulé dans tous les manuscrits putnéens : 84

8. QUELQUES CONCLUSIONS CONCERNANT L'ANTHOLOGION « M. 1102 »

Nous avons eu l'occasion d'étudier l'un des plus importants manuscrits de musique roumaine ancienne, manuscrit écrit par le fameux musicien, fondateur d'école, Evstatie le Protopsalte de Putna. La présence de ce codex dans la recherche musi-

cologique contribuera nécessairement à la connaissance d'une étape importante dans l'évolution de la culture musicale roumaine.

La recherche multilatérale de ce manuscrit — musicologique, historique, philologique, paléographique, codicologique, etc. — va démontrer, d'une manière concrète, que sur le territoire de notre patrie il y avait d'importants centres d'art et de culture qui ont manifesté leur présence pendant des époques lointaines et dans des hypostases différentes.

Ce deuxième Anthologion d'Evstatie — grâce à son contenu artistique, aux auteurs préférés et à la nature du texte littéraire écrit sous les neumes musicaux — pourra contribuer à l'élucidation de certains aspects concernant la langue de culte et de chancellerie pendant le moyen âge roumain, démontrant que dans l'église, aux XV^e—XVI^e siècles, c'est le grec, et non le slavon, qui était la langue préférée. Il y a avait, donc, un bilinguisme clairement exprimé dans de nombreux manuscrits musicaux, avec la prépondérance accablante de la langue grecque. Donc, à une époque considérée par certains historiographes comme une période de florissant slavonisme culturel, on chantait dans l'église — dans une proportion de 99 ! — en grec. Les plus de 250 manuscrits musicaux anciens roumains, qui existent dans le pays ou dans des bibliothèques

et archives étrangères, renforcent cette hypothèse.

Par la conservation de la création musicale de culte professionnalisée par la tradition byzantine, pratiquée aux Pays Roumains pendant des siècles et aussi, par la conservation de la création des compositeurs roumains, d'Evstatie, l'un des plus importants musiciens du moyen âge roumain, le codex *M 1102* devient un document précieux dans la recherche, enrichissant notre patrimoine artistique et donnant un nouvel éclat à la culture musicale des Pays Roumains.

Ce codex, si important pour l'historiographie roumaine, — écrit à Putna par un Roumain pour les Roumains, — suscitera également l'intérêt des pays voisins qui trouveront dans son contenu des éléments de recherche comparée nécessaires à la connaissance de l'art byzantin dans leur périmètre culturel.

Notes

¹ *Izvoare ale muzicii românești*, vol. V — Documenta. *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*. Edition soignée et annotée par Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu. Préface et étude introductive par Gheorghe Ciobanu. Bucarest, Edit. Muzicală, 1983.

² Pennington, Anne E., *Muzica in Moldova medievală*. Secolul al XVI-lea — Avec un essai de D. Conomos — *Music in Medieval Moldavia*. 16th Century. With an essay by D. Conomos. Bucarest, Edit. Muzicală, 1985. Edition bilingue soignée par Titus Moisescu. Traduit de l'anglais par Constantin Stihl-Boos.

³ Conomos, Dimitri E., *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea — The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*, in Pennington, Anne E., *Muzica in Moldova medievală* ..., op. cit., pp. 221—267.

⁴ Kaluzniacki, Emil, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Vienne, In Commission bei Carol Gerold's Sohn, 1883. Dans la traduction de Philomena Oșanu, l'étude est apparue in *Izvoare ale muzicii românești*, vol. X — Documenta et transcripta : Corneliu Buescu, *Serieri și adnotări despre muzica românească veche*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1985, pp. 42—65.

⁵ Karastoianov, Bojidar, *Two Newly — Founded Music Sources in Slavonic for the Singing Practice during the 16th Century*, in *Bulgarian Musicology*, Sophie, 9, 1985, no. 2, Institute of Musicology, pp. 3—13.

⁶ Voir également l'introduction de Gheorghe Ciobanu à *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, op. cit., pp. 36—37 et 79—80.

⁷ *Izvoare ale muzicii românești*, vol. III — Documenta. „Școala muzicală de la Putna” — *Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna*: „*Antologhion*”. Edition soignée, préfacée et annotée par Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu. Bucarest, Edit. Muzicală, 1980. Dans ce codex putnien on trouve reliés ensemble deux manuscrits différents, écrits par de copistes différents : f. 1—84 = P/I — *Antologhion* (1520 environ), et f. 85—160 = P/II — *Stichénaire* (le XV^e siècle). Grâce à cette situation nous ferons chaque fois allusion à deux manuscrits appartenant à des époques différentes, considérés, donc, comme deux codex totalement différents. Nous avons signalé une situation semblable à propos du Ms. *Leimanos 258* de

Au cadre des actions de valorisation de l'héritage musical roumain l'Anthologion d'Evstatie doit trouver une place dans une édition en fac-similé (monumenta) et, aussi, dans des éditions de transcriptions (transcripta), donnant ainsi une nouvelle vigueur à la collection « Sources de la musique roumaine ». C'est la seule possibilité de récupérer ou, métaphoriquement parlant, d'apporter dans le pays un manuscrit aliéné à la suite d'intérêts mercantiles, chose que nous avons constatée au cas d'autres codex de Putna, également.

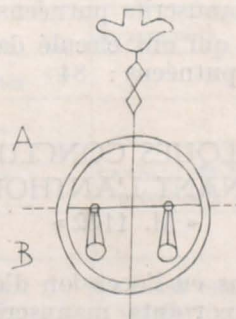
L'Anthologion d'Evstatie de 1515, *M 1102*, s'ajoutera aux autres manuscrits musicaux putniens, contribuant, par le contenu et la graphie, à une utile recherche comparée de la musique médiévale roumaine et devenant l'un des 11 niveaux du diachronisme et du synchronisme musical des XV^e—XVI^e siècles aux Pays Roumains.

l'île Lesbos, Grèce, qui rassemble dans un seul corpus deux manuscrits : f. 1—144 = un *Anthologion* du XVII^e siècle et f. 145—418 = *Manuscrisul de la Dobrovâ*, écrit par le diacre Macaire en 1527. Ici, également nous ferons allusion à deux manuscrits différents, écrits par des copistes différents, des époques différentes. La mise ensemble de ces codex a été réalisée ultérieurement, par des propriétaires qui ont intervenu sans discernement sur l'aspect physique de ces codex.

⁸ Nous n'avons par rencontré des fascicules en 6 feuilles dans les manuscrits putniens, sauf une seule exception : au cas où les feuilles ont été arrachées ultérieurement. Or, dans le *M 1102* ces fascicules en 6^e ne présentent pas de dégradations de ce genre, les lettres et chiffres de numérotage sont correctement écrits, à l'intérieur il y a une continuité parfaite du texte musical.

⁹ Les feuilles réparées au dos sont : 34, 41, 47, 65, 77, 84, 122, 230, 238.

¹⁰ Nous reproduisons ici le filigrane, l'unique filigrane, imprégné dans le papier sur lequel a été écrit *M 1102* :



— La partie d'en haut de la Balance est parfaitement visible sur les feuilles : 19, 22, 23, 25, 32, 33, 41, 42, 59, 62, 76, 80, 87, 166, 171, 184, 186, 193, 202, 212, 236, 237, 242, 244, 251, 268, 275, 283, 289.

— La partie d'en bas de la Balance se distingue sur les feuilles : 20, 21, 24, 36, 43, 46, 60, 61, 69, 70, 82, 88, 92, 93, 105, 108, 115, 116, 119, 121, 125, 126, 137, 140, 145, 146, 165, 172, 183, 185, 194, 201, 211, 219, 232, 234, 235, 239, 240, 252, 261, 262, 267, 269, 270, 276, 278, 284, 287, 288, 290.

— Sur certaines feuilles (237, 244, 268, 275, 283, 289) les deux parties du filigrane apparaissent ensemble, ce qui signifie que le papier a été plié d'une manière moins utilisée.

¹¹ Voir supra, p. 63.

¹² Voir supra, p. 63.

¹³ Pour l'identification des auteurs et des chants de *M 1102* et pour la poursuite de leur circulation dans les autres codex putnéens on peut étudier *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna* de Marin Ionescu et Titus Moisesu, Bucarest, Edit. Muzicală, 1987, (qui va bientôt paraître).

¹⁴ Dans le tableau alphabétique des auteurs nous avons indiqué en parenthèses le nombre des chants qui appartiennent à l'auteur respectif, après quoi nous avons également précisé les feuilles du *M 1102* où ils se retrouvent. Les chiffres de folio en caractères ita-

liques indiquent les chants dont les auteurs ont été identifiés dans d'autres manuscrits putnéens.

¹⁵ Il nous reste à étudier siles « Alleluia » du f. 54^v sont ou ne le sont pas la création d'Evstalie ainsi que le Choinikon du f. 143^v « Ceasa spasenia »), que D. Conomos attribue au compositeur roumain.

¹⁶ En ce qui concerne l'époque de l'activité de Dometian Vlahu nous croyons nécessaire de citer l'opinion de D. Conomos exprimée dans son étude sus-citée : « C'est pourquoi, avant d'être en possession de nouveaux documents, nous pouvons considérer Dometian Vlahu comme un compositeur du XV^e siècle d'origine valaque ». (D. Conomos, *op. cit.*, pp. 246—247).

¹⁷ Pennington Anne E., *op. cit.*, pp. 96—97.

¹⁸ Peut être même la Propædia du *Ms. Lz.* (ff. 4—7)

¹⁹ Lorsque nous aurons un microfilm d'après *M 1102*, qui nous permette une confrontation directe de ce codex avec les autres manuscrits putnéens, nous pourrions présenter également d'autres données complémentaires concernant les caractéristiques de l'écriture musicale, les formes et les styles musicaux, la perfection de l'écriture des neumes byzantins etc.

²⁰ Voir note 13, p. 65.

le 8 mai

FLORIAN POTRA, « *Pe aici nu se trece* » sau filmul luptei antifasciste « (Interdit d'y passer » ou le film de la lutte antifascistes).

MIHAI FLOREA, *Teatrul popular și muncitoresc, formă superioară a teatrului de amatori* (Le théâtre populaire et ouvrier, forme supérieure du théâtre d'amateurs).

MANUELA CERNAT, *Dimensiunea umanistă a filmelor românești de război* (La dimension humaniste des films roumains de guerre)

le 6 juin (*Spectacolul — loc de întâlnire a artelor*) (Le spectacle — place de rencontre des arts)

IOANA MĂRGINEANU, *Spectacolul ca « operă de artă integrală »* (Le spectacle, comme « œuvre d'art intégrale »)

DANIELA GHEORGHE, *Modalități de construire a simbolului în spectacolul teatral* (Modalités de construction du symbole dans le spectacle de théâtre).

DAN JITIANU, *Sinteza scenografică* (La synthèse scénographique)

HORIA HORȘIA, *Scenografia, proiectul unei iluzii și (sau) unei utopii* (La scénographie, le projet d'une illusion et (ou) d'une utopie).

CORNELIU CEZAR, *Rolul muzicii în spectacol* (Le rôle de musique dans le spectacle).

MAGDA CÂRNECI, *Spectacularul, un simptom al plasticii contemporane* (Le spectaculaire, symptôme de la plastique contemporaine)

OLTEEA VASILESCU, « *Confluența artelor* » în comedia cinematografică românească (« La confluence des arts » dans la comédie cinématographique roumaine).

FLORIAN POTRA, *Spațiul cinematografic* (L'espace cinématographique)

le 17 octombrie

CORNELIU—DAN GEORGESCU, *Reflecții asupra arhetipurilor muzicale* (Réflexions sur les archétypes musicaux).

le 7 noiembrie (« *Structuri artistice medievale și artele românești contemporane* ») (Structures artistiques médiévales et les arts roumains contemporains)

CHRONIQUE DE LA VIE SCIENTIFIQUE

L'AGENDA DES COLLOQUES SCIENTIFIQUES DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART (1985)

ADRIANA ȘIRLI, *Structuri muzicale de tip bizantin în creația contemporană românească* (Structures musicales du type byzantin dans la création roumaine contemporaine).

OCTAVIAN NEMESCU, « *Metabizantinirikon* », *piesă pentru solist și bandă magnetică* (« Metabizantinirikon », pièce pour soliste et bande magnétique).

le 13 decembrie

OLGA FLEGONT, *Originile și tradiția « formei sonore » în textele teatrului românesc vechi* (Les origines et la tradition de la « forme sonore » dans le théâtre roumain ancien)

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU, *Originalitate și stil în « Cîntecele de pustiu » de Constantin Silvestri* (Originalité et style dans les « Chants Nostalgiques » de Constantin Silvestri)

le 18 decembrie (« *Contribuții românești la patrimoniul cultural universal* ») (« Contributions roumaines au patrimoine culturel universel »)

OLTEEA VASILESCU, *Un reprezentant român al expresionismului* (Un représentant roumain de l'expressionnisme)

ADRIANA ȘIRLI, *Cîteva observații privind contribuția românească la tradiția muzicală de tip bizantin* (Quelques observations concernant la contribution roumaine à la tradition musicale du type byzantin)

GEORGE CHIRIȚĂ, *Camil Petrescu și perspectivele teoriei teatrului* (Camil Petrescu et les perspectives de la théorie du théâtre)

LE X^e FESTIVAL INTERNATIONAL
«GEORGES ÉNESCO»
LE SYMPOSIUM DE MUSICOLOGIE,
BUCAREST, 1985

A côté des manifestations musicales, le X^e Festival International « Georges Enesco » (Bucarest, septembre 1985) a été, tout comme la dernière fois, l'amphytrion d'une assemblée scientifique composée de musicologues provenant de divers pays. Dans la salle du Conservatoire « Ciprian Porumbescu », sous l'égide du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialistes et de l'Union des Compositeurs et des Musicologues, plus de 20 spécialistes ont entretenu un dialogue substantiel. Les discussions ont porté surtout sur l'œuvre de Georges Enesco, mais aussi sur la musique contemporaine. Donc, un contexte assez large pour stimuler les échanges d'idées et les points de vue divers.

Inépuisable dans sa richesse, l'œuvre énesquienne a fait preuve une fois de plus de sa polysémie génératrice d'idées, de lectures renouvelées révélant toujours des aspects nouveaux. L'idée principale issue de la fréquentation de l'œuvre du grand musicien est son actualité, sa perpétuation par l'esprit de la musique roumaine contemporaine; c'est l'idée qu'à souligné, dans son discours de salut, Nicolae Călinoiu, Président de l'Union des Compositeurs et d'autres conférenciers aussi comme, par exemple, Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Donose, Doru Popovici. Les analyses détaillées, conduites d'une manière personnelle ou les documents inédits présentés ont complété utilement les idées générales émises et même ont apportés à la connaissance de l'auditeur des faits nouveaux, comme par exemple les exposés des musicologues Patricia Miller des États-Unis, Hildegard-Emilie Schmidt de l'Allemagne Fédérale, Grigore Constantinescu, Liliana Gherman, Constantin Stih-Boos. La biographie et l'œuvre énesquiennes ont été le sujet de

sur certains problèmes; rappelons ici les communications signés par Ivan-Hlebarov — Bulgarie — Tiberiu Olah, Cleman-sa-Liliana Firca, Mihai Ghircoiașiu, Iosif Sava, Mircea Voicana, Ada Brumar. Pour compléter le groupe des thèmes liés à l'œuvre d'Enesco, Alexandru Leahu et Luminița Vartolomei ont présenté des réferats concernant la musique contemporaine roumaine.

Quelques invités de l'étranger ont apporté dans ce contexte des informations intéressantes sur la vie musicale de leurs pays. Ainsi, Raimund Woelbing a parlé des réalités artistiques de la République Démocratique Allemande, et le musicologue Leonida Grabowski a analysé les rapports d'entre le folklore et l'œuvre de certains compositeurs contemporains soviétiques.

Moment important du Festival « Georges Enesco », le symposium de musicologie a démontré, une fois de plus, la présence active de notre discipline dans le paysage culturel actuel.

Elena Zottoviceanu

LE SYMPOSIUM «MUSICA
ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS»,
Bydgoszcz, 1985

À Bydgoszcz, en Pologne, a eu lieu les 5—9 septembre 1985, le VII^e Festival International, « Musica Antiqua Europae Orientalis », manifestation de haute tenue scientifique, la plus importante, de ce genre, organisé aux pays socialistes.

Au symposium organisé au cadre de ce festival, la Roumanie a été représentée par une délégation de l'Union des Compositeurs formée de : prof dr Romeo Ghircoiașiu, Hrisanta Marin, Adriana Șirli, dr Sebastian Barbu-Bucur, Titus Moisescu.

Les communications soutenues par notre délégués ont abordé soit des sujets d'ordre théorique (Mme H. Marin : *Rapport préliminaire à l'étude des Kekragaria*; Mme A. Șirli : *Nouvelles données concernant les modes post-byzantins* — les deux en anglais), soit d'ordre historiographique (Mr S. Barbu-Bucur : *Ieașcu Vlahul « Le protopsalte de la Cour de Hongro-Valachie »* — dans les manuscrits psaltiques du Mont

Athos; — Mr R. Ghircoiașiu : *Musique et poésie aux pays roumains au XVI^e siècle* — les deux en français; et Mr Titus Moisesescu : *Un catalogue de ceux engagés dans l'art de la musique byzantine au long du temps* — Ms. BAR. gr. 923 — en anglais).

Les communications de la délégation roumaine ont provoqué un vif intérêt, incitant l'assistance aux questions et aux commentaires. Au cadre du symposium ont été organisées des discussions d'ordre scientifique concernant non seulement les communications auditées mais aussi des problèmes de grand intérêt pour les musicologues participants à cette session : Gregorios Stathis (Grèce), Diane Touliafos-Banker, Miloš Velimirović, Nikolaš Shidlovsky (les Etats-Unis), Jørgen Raasted, Nina Konstantinova (Danemark), Danița Petrović et Dimitrije Stefanović (Yougoslavie), Elena Tonceva, Svetlana Kujumgieva (Bulgarie) etc.

Chacun des quatre jours du symposium a été présidé par une personnalité marquante de la byzantinologie mondiale (Uspenski-Union Soviétique; Tonceva-Bulgarie; J. Raasted-Danemark; Stefanović-Yougoslavie).

Dans le discours final D. Stefanović a remercié tous les délégués pour leur participation et il a tenu à souligner l'impression unanime qu'il y a à présent une jeune génération de chercheurs scientifiques, formés généralement auprès d'un professeur, chercheurs qui possèdent une grande personnalité et force intellectuelle — citant parmi eux H. Marin et A. Șirli.

Un autre aspect de la présence roumaine au symposium s'est fait remarquer par les volumes de paléographie musicale roumaine récemment parus à Editura Muzicală, volumes unanimement appréciés. On a apprécié la valeur des documents et celle des études qui les concernent, leur contribution à l'élucidation de certains problèmes de grand intérêt pour la byzantinologie.

Etant donnée la valeur de l'apport roumain à la culture sud-est européenne on a décidé la publication, par le comité d'organisation du festival et par le comité de rédaction (dont le représentant roumain est Mr. Titus Moisesescu), d'un manuscrit de Putna (BAR 283). Ultérieurement on préconise la publication d'autres monuments musicaux roumains.

Quant à l'organisation du symposium, il faut mentionner le soin des organisa-

teurs d'englober toutes les communications dans les *Actes* de cette session. Les communications arrivées après le terme de remise annoncé sont parues dans] le *Supplementum*.

Chaque jour du symposium a été terminé avec deux concerts de musique ancienne, orientale et occidentale; On a créé de cette façon un cadre sonore adéquat, particulièrement instructif pour les participants et, non moins, pour le large public qui a rempli chaque soir la salle de concerts de la Philharmonie Pomorska de Bydgoszcz. Parmi les formations invitées se trouvait, aussi, le chœur d'hommes *Monodia* dirigé par le chef d'orchestre de la Philharmonie de Iași, Ioan Pavalache. Le programme choisi — musique ancienne, surtout roumaine — et l'interprétation d'une grande expressivité artistique ont suscité l'intérêt et l'enthousiasme unanimes. Comme une parenthèse, nous allons ajouter qu'une partie des mélodies présentées par *Monodia* ont été transcrites par deux des participants au congrès, Adriana Șirli et Sebastian Barbu-Bucur.

Le sentiment qui a animé les hôtes et les invités, aussi, a été que la musique ancienne représente un trésor insuffisamment exploré, qui se révèle chaque fois plus complexe, plus profond, autant au niveau théorique qu'au niveau de l'émotion artistique.

VOYAGES D'ÉTUDES: SUÈDE ET YOUGOSLAVIE

Récemment j'ai eu l'occasion d'entreprendre deux voyages à l'étranger — en Suède et en Yougoslavie.

En qualité d'invitée de l'Institut suédois, j'ai bénéficié d'un programme très bien organisé, de visites et de contacts avec de différentes institutions musicales représentatives. J'ai pu ainsi m'informer sur la vie musicale suédoise, sur les méthodes de travail, les buts et les réalisations.

J'ai été particulièrement impressionnée par le merveilleux Musée de la Musique qui, à côté de l'aspect muséal, informatif, mène une vie intense, une relation constante et multiple avec le public — des plus petits, qui y viennent jouer avec les instruments et apprennent à cette occasion une multitude de choses sur la musi-

que, jusqu'aux artistes ou constructeurs d'instruments, amateurs et professionnels.

J'ai visité l'Institut de musicologie d'Uppsala dont l'activité est liée surtout au processus d'enseignement; à présent les préoccupations du groupe de recherche vont vers les aspects du langage musical — le rythme, par exemple — étudiés du point de vue psychophysiologique, d'abord.

En même temps j'ai eu le mandat de participer comme déléguée à la Conférence internationale des Orchestres symphoniques européens qui a rassemblé des représentants de 22 pays. Sous le générique « L'avenir de l'orchestre symphonique » on a débattu pendant 3 jours des problèmes centraux comme par exemple : la politique répertorielle l'attitude des orchestres vis-à-vis de la nouvelle musique, l'éducation du public, l'orchestre symphonique et les nouveaux médias, la formation de l'instrumentiste d'orchestre, les problèmes économiques etc. Pendant les discussions j'ai eu la possibilité d'exposer quelques aspects liés à la présence de la musique roumaine contemporaine dans les programmes de concert, et au rôle important que tient l'école nationale dans notre vie musicale.

En Yougoslavie, à Belgrade, en dehors du travail dans les bibliothèques, j'ai eu l'heureuse occasion de présenter, sur l'invitation de la Radio Beograd une émission de 90 minutes concernant la musique roumaine contemporaine, illustrée par des exemples musicaux substantiels extraits de la musique de George Enesco, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Șerban Nichifor etc.

Elena Zottoviceanu

DOCUMENTATION AU DANEMARK

Au printemps de 1985 j'ai été invitée par l'Institut de philologie médiévale grecque et latine de l'Université de Copenhague, le foyer du fameux centre d'études musicales médiévales byzantines et la source principale de publications de manuscrits

en fac-similés ou en transcription — Monumenta Musicae Byzantinae — à présenter deux conférences et participer un programme de travail commun, à côté des chercheurs de musique byzantine de ce pays.

Il y a quelques années depuis qu'on a initié sous le conseil du célèbre byzantinologue prof. dr. Jorgen Raasted la recherche des manuscrits du type *sticheraria* pour la détermination des lois d'évolution des chants qui figurent dans ces collections. Étant intéressée par ce problème, parce qu'à B.C.U. Iasi il y a un tel manuscrit (sous le quota IV/39) datant de la période byzantine des XIII^e—XIV^e siècles et que l'Editure Musicale est en train de la publier, je me suis intégrée avec beaucoup d'intérêt au projet proposé par les collègues danois.

Pendant ces 5 semaines j'ai eu la possibilité d'étudier 80 manuscrits environ, qui se trouvaient dans la collection de l'Institut datant de l'époque byzantine et j'ai pu comparer leur répertoire avec celui du manuscrit IV/39, me concentrant sur ces *sticheras* non stéréotypes (comme, par exemple, Τζς ὁρθόδοξου πίστεως et Αορασιτικά du Grand Vendredi) qui se constituent comme des données importantes dans l'établissement d'une filiation. A la suite de la comparaison entre les versions mélodiques de ces *sticheras* de divers manuscrits et de l'analyse des particularités, ayant à la base un programme d'ordinateur, on a relevé le fait que les documents musicaux représentent un sous-groupe lié à une possible tradition constantinopolitaine avec des éléments qui se revendiquent des anciennes sources du X^e siècle, conservées en notation Chartres, variété de la notation musicale paléobyzantine.

Les résultats obtenus à la suite de cette recherche vont accompagner, sous la forme d'une étude introductive, la publication en fac-similés du manuscrit IV/39.

Cette collaboration m'a offert la possibilité d'une documentation rapide et efficace, me rendant ainsi plus facile la découverte de nouveaux aspects particulièrement significatifs de la culture musicale byzantine des XIII^e—XIV^e siècles.

Hrisanta Trebici-Marin

Dense, documenté, d'une concision extrême, avec la sévérité de la confrontation des données, mais aussi avec une ample disponibilité synthétique dans leur adaptation, le volume du chercheur scientifique Ion Cazaban présente pour la première fois dans notre bibliographie « un siècle de représentation sur les scènes roumaines » des pièces de Ion Luca Caragiale, comme l'affirme l'auteur lui-même après la formulation du titre. C'est un ouvrage ambitieux, nécessaire et singulier dans la suite des riches contributions théoriques concernant la valorisation de la dramaturgie de Caragiale, publiées pendant les dernières décennies, grâce à son caractère *total*, d'attentive prospection de tous les montages de 1879 (date du début du grand comédiographe) jusqu'en 1980, et grâce à la précieuse *perspective exégétique* qui le structure sur les critères d'une exigeante historiographie moderne.

Avec d'évidentes difficultés dans la recherche — déterminées, pour la période de début et la période de l'entre-deux-guerres par le peu d'études concernant les spectacles Caragiale, et pour les dernières décennies justement par la détection de dominantes fondamentales dans la diversité si riche en références —, l'auteur se propose quelques objectifs clairs, qu'il accomplit avec compétence : 1) la mise en évidence des éléments définitoires des différentes conceptions et images scéniques ; 2) l'évaluation des modalités d'interprétation dans leur évolution historique ; 3) la mise en évidence de l'importance exégétique des solutions de la mise en scène, validées, en temps, par la critique et par le public. Des objectifs concrétisés en trois chapitres analytiques — *Modalités interprétatives originaires* (1879—1918), *A la recherche du « style Caragiale »* (1918—1944), *Exégèses théâtrales* (1945—1980) —, un de synthèse — *Notations conclusives* — et un autre d'un inestimable apport documentaire, le premier fichier en matière avec des mentions bibliographiques — *Les pièces de I. L. Caragiale dans le répertoire du théâtre roumain* (1879—1979).

Le chercheur scientifique discerne, attentivement, les termes, il dissocie les

contrastes, il évalue les particularités d'interprétation en fonction de l'état général du moment, il saisit les germes novateurs, souvent contestés publiquement par une critique trop rigide dans la conservation du « style Caragiale ». Mentionnant l'opposition simplificatrice des termes *naturel* et *caricatural* dans l'évaluation des montages au long des années, l'œil perspicace de l'historien saisit l'essence processus d'investigation complexe du monde spécifique caragialien, déterminé par la reformulation dans un autre moment historique (Sică Alexandrescu) ou d'une reconsidération nécessaire dans l'esprit de l'évolution de l'art théâtral roumain (Valeriu Moisescu, Radu Stanca, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei). On y mentionne aussi les plus récentes contributions de jeunes metteurs en scène (Nicolae Scarlat, Mircea Cornișteanu, Alexa Visarion, Anca Ovanecz-Doroșenco, Adrian Lupu — Magdalena Klein) et les exemples d'*interthéatralité* extraits de leurs montages qui sont d'un incitant relief.

Dépassant, d'une manière créatrice, le cadre d'évocation historique, le volume devient une véritable exégèse de la spectacologie caragialienne d'un siècle et, dans ce sens, un passionnant plaidoyer pour la modernité authentique de la réflexion.

Constantin Paraschivescu

CLEMANSA-LILIANA FIRCA, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu, I (1886–1900)*, București, Edit. Muzicală, 1985, 457 p.

Depuis quelque temps la musicologie roumaine s'est enrichie d'ouvrages d'un nouveau type, particulièrement significatif pour l'évolution de la discipline proprement dite; il s'agit de catalogues thématiques, des éditions de documents — transcrits ou fac-similés etc. C'est à ce genre d'exégèse qu'appartient *Catalogul tematic al creației lui George Enescu* (Le catalogue thématique de l'œuvre de G. Enesco) de Clemansa-Liliana Firca. En triomphant du préjugé conformé auquel seule « la synthèse » ou l'essai situe le musicologue parmi les sommets de sa profession (préjugé fondé sur le manque de savoir et le snobisme), l'auteur a entrepris une étude systématique et très approfondie des manuscrits énesquiens — plus de 6000 pages entrelacées dans une texture presque inextricable d'esquisses, variantes, fragments, notations sommaires, etc. — Partant de l'étude sur le document — démarche primordiale pour toute construction théorique ou analytique — elle a entrepris une recherche extrêmement minutieuse et complexe de déchiffrement, identification, datation, classification et analyse.

Le I^{er} volume présente les œuvres composées pendant les années d'école (1886–1900) accroissant la liste des quelques dizaines de titres connus d'un nombre surprenant de pièces nouvellement identifiées; le total monte ainsi à 309 ouvrages dans des genres divers. L'étude et la mise en relation des différents brouillons ou fragments écrits au hasard sur des pages disparates et l'établissement des variantes et des versions (l'auteur fait une distinction nette entre ces deux termes) constituent, par la méthodologie adoptée et par les résultats obtenus, un modèle de rigueur et de haute profession.

Ainsi, Clemansa-Liliana Firca a offert à notre musicologie un opus essentiel qui s'impose à être continué pour toute l'œuvre énesquienne.

Cet ouvrage est une démonstration de l'envergure acquise par la recherche énescologique et répond avec une exigence exemplaire à un commandement essentiel de la recherche moderne: la création d'instruments de travail fondamentaux

pour la connaissance approfondie de la musique roumaine.

Elena Zoltoviceanu

HRISANTA TREBICI-MARIN, *Anastasiatarul de la Cluj-Napoca, ms. 1106*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1985, 560 p.

C'est un fait bien connu maintenant que la musicologie roumaine a connu ces dernières décennies une grande diversification thématique, tandis que la recherche musicale byzantine n'est plus un domaine abordé seulement par des personnes isolées, mais constitue une préoccupation collective de travail dans les institutions de prestige, tel l'Institut d'Histoire de l'Art.

Dans ce contexte, justement, vient s'inscrire la parution du volume *Anastasiatarul de Cluj-Napoca*, suite du travail fourni par la jeune chercheuse Hrisanta Trebici-Marin, tant pour révéler le contenu d'un manuscrit très précieux pour l'étude de la musique byzantine pratiquée sur le territoire de notre pays durant les XVII^e–XVIII^e siècles, que pour l'étude de l'évolution de la musique roumaine en général. Aux cotés des travaux et publications de Sebastian Barbu-Bucur sur les activités musicales de Filothei sin Agăi Jipei, Duma Brașoveanul, Naum Rimniceanul, etc., l'ouvrage qui fait l'objet de notre intervention nous fournit des informations nouvelles sur la musique pratiquée chez nous à travers les siècles complètement, par le fait, la documentation dans le domaine; notons aussi que l'ouvrage présente en plus certains points de vue et méthodes d'aborder les thèmes respectifs tout à fait nouveaux, souvent même originaux. L'ouvrage (une excellente réussite éditoriale) a paru, avec l'appui de l'Union des Compositeurs et Musicologues, dans la série *Izvoare ale muzicii românești* (Sources de la musique roumaine), le VIII^e volume — *Monumenta et scripta*, aux Editions Musicales (sous la rédaction de Titus Moisescu, technorédacteur Carmina Cizer) et comprend — outre le texte fac-similé et la transcription de la musique en notation linéaire — une brève préface très substantielle, une étude introductive

très consistante, ayant comme sous-divisions les chapitres : la description codicologique du manuscrit ; le numérotage des fascicules qui forment le manuscrit ; le texte ; la notation musicale ; l'ornementation du manuscrit ; les auteurs des chants — avec un ample exposé sur les échoi existant dans l'époque post-byzantine —, les prolégomènes prenant fin par une conclusion pleine d'intérêt que voici : « Les échoi se définissent comme des structures hors temps, des formes qui durent en quelques sorte à leur propre compte dans la musique byzantine et de tradition byzantine » (p. 49). Ce qui suit constitue, en fait, l'essence du volume qui, lui-même, contient la pensée de l'auteur : une nouvelle perspective du phénomène déjà abordé par des chercheurs roumains devanciers (voir à ce sujet Gh. Ciobanu, *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*, in *Studii de muzicologie* vol. II, Bucarest, 1979) mais cette fois-ci avec un point de départ différent et en employant d'autres moyens d'investigation — actuels — certains originaux même (comme nous l'avons déjà dit), en vue d'une meilleure et complète solution du problème. Il s'agit de « l'interférence entre les structures et les formules mélodico-rythmiques » ou bien, autrement exprimé par l'auteur lui-même, « les relations d'interdépendance entre le texte et la musique », qui peuvent générer de très importantes conclusions pour l'étude théorique de la musique byzantine. C'est le point culminant de l'ouvrage, selon notre opinion, avec la tendance d'appuyer et parfaire une plus ancienne préoccupation de Hrisanta Trebici-Marin dans ce domaine.

Mais comme nous ne nous sommes proposé dans ces quelques lignes qu'une brève présentation de l'ouvrage en tant que fait éditorial, hâtons-nous de féliciter chaleureusement l'auteur pour son précieux apport au patrimoine de la musicologie byzantine en Roumanie, ainsi que pour les nouvelles méthodes d'investigation qu'elle propose, pour la parfaite réussite de son début éditorial, prémisse certaine pour ses futures contributions dans la recherche musicologique de notre pays.

Marin Ionescu

ADRIANA ȘIRLI, *Repertoriul tematic al manuscriselor bizantine și post-bizantine (secolele XIV—XIX)*, vol. I, *Anastasimatarul*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1986, 644 p.

Ces derniers temps tous ceux qui se préoccupent tant soit peu de la recherche sur la musique de notre pays — dans le cas présent de la musique byzantine — ont salué avec joie et satisfaction la parution d'un excellent ouvrage (fort bien présenté, d'ailleurs, du point de vue éditorial) ; il s'agit de *l'Anastasimatarion*, le premier tome d'une série qui doit former *Le répertoire thématique des manuscrits musicaux byzantins et post-byzantins entre les XIV^e et XIX^e siècles*, un vaste et complexe ouvrage nécessitant un minutieux travail qui est, en plus, de très longue durée ; la jeune et courageuse Adriana Șirli, en a assumé la charge de l'accomplir dans le cadre de l'Institut d'Histoire de l'Art ; nous espérons bien que, chemin faisant, d'autres enthousiastes s'y rallieront pour mener à bonne fin cette tâche.

Pour revenir à ce premier tome, édité avec l'appui de l'Union des Compositeurs par les Editions Musicales (sous la rédaction de l'infatigable Titus Moisesescu) il se présente comme un exceptionnel instrument de travail dont l'utilité pour tous ceux qui déploient leurs activités dans ce domaine n'est plus à démontrer, croyons-nous.

Un rapide coup d'œil sur le contenu de l'ouvrage nous édifiera sur la justesse de l'affirmation que nous venons de faire ; après la préface et la note sur l'édition suit une substantielle étude introductive contenant bon nombre d'éléments ayant pour but de faciliter aussi bien la perception de la méthode utilisée par l'auteur dans son travail, que la mise en valeur des données contenues par le répertoire (tout ce qui vient d'être montré se trouve également en traduction anglaise). Quant au répertoire proprement dit, celui-ci n'est pas un simple énoncé des chants, mais il comprend en plus l'exposé graphique de chaque incipit mélodique (avec la transcription en notation linéaire occidentale), ainsi que de nombreuses colonnes explicatives et remarques sur le chant respectif.

Voilà un mode de présentation que nous considérons, quant à nous, le plus complet à l'heure actuelle, même si la maté-

realisation en demande beaucoup de temps et un grand labeur.

Le vaste et très beau chapitre qui est le répertoire (plus de 500 pages dans le volume) est suivi d'une série d'annexes très utiles pour en rendre l'usage plus efficient.

Ces quelques mots, qui n'ont pour but que de signaler la parution du livre, sont loin de l'étude et de l'analyse qui devraient accueillir un travail pareil. Redisons encore notre grande satisfaction et joie d'être en présence d'un nouveau et très utile instrument de travail, félicitons chaleureusement une fois de plus l'auteur en exprimant ici toute notre admiration devant l'effort déposé, comme devant les solutions choisies pour accomplir le travail et souhaitons-lui beaucoup de forces dans l'avenir afin de compléter par de nouveaux tomes ce répertoire tellement désiré et attendu par les chercheurs.

Marin Ionescu

CORNELIU-DAN GEORGESCU, *Jocul Popular Românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, București, Edit. Muzicală, 1984

La parution du volume *Jocul Popular Românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, de Corneliu-Dan Georgescu s'inscrit dans le paysage de la musicologie roumaine comme un ouvrage de marque, autant par la noblesse de la démarche proposée pour la mise en valeur des données et des documents représentant une composante importante du patrimoine national, que par la réalisation de ce but avec une remarquable exactitude scientifique.

L'ouvrage, très ample (plus de 600 pages), composé de deux sections — l'étude introductive et le corpus de mélodies instrumentales de jeu précédé par une bibliographie sélective et suivi d'un index alphabétique des titres des mélodies — a été conçu comme une partie centrale d'un volume très important de la Collection Nationale de Folklore qui sera complété avec d'autres chapitres réalisés par de divers chercheurs ethno-musicologues et choréologues dans une vision organique

de synthèse concernant le phénomène analysé.

L'étude introductive, modèle de haute tenue scientifique, avec une problématique intéressante et dense, telle qu'on l'annonce dès les titres des 8 sous-chapitres, s'impose par l'exposition d'une maxime clarté des données, par la méthodologie qui ouvre de nouvelles perspectives.

Le volume est gouverné d'une vision systémique, intégratoire, ce qui lui permet de synthétiser un matériel extrêmement complexe et riche en significations dès le premier chapitre « Considérations préliminaires » dans lequel l'instrument de travail est défini, jusqu'à la « Définition de l'objet de la recherche » (chap. 2) et la situation au cadre des catégories folkloriques, en passant par la mise en évidence des données fondamentales du genre de la musique de jeu dans le chap. 3 et « La classification des mélodies instrumentales de jeu » et le rapport nuancé qui s'établit entre l'information générée par le titre et la réalité diverse de la musique proprement dite dans le chap. 4, « La description des familles typologiques du jeu populaire roumain », chap. 5 « Considération synthétique des structures spécifiques à la musique des jeux populaires roumaines », avec la classification et la tentative de particulariser du point de vue statistique les possibles cas de structure du rythme, de l'architecture et de la mélodique jusqu'à « L'étude de la répartition zonale des mélodies instrumentales de jeu », le chap. 6 et 7 « Considération dyachronique de la musique de jeu roumaine », où on analyse l'évolution du genre avec des interférences et des contaminations révélatrices, difficiles à déceler lorsqu'on analyse un phénomène musical oral, comme celui ici présent et jusqu'au chap. 8 « Considérations finales concernant la musique de danse roumaine et d'autres aspects du complexe synchrétique de la danse populaire » avec des données auxiliaires sur ce qui trace l'image de la typologie de la musique populaire.

Le volume *Jocul Popular Românesc* a reçu pour sa valeur, le prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie pour 1985.

Hrisanta Trebici-Marin

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes : Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction dactylographiés à double interligne ; chaque page aura de 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes. Les titres des reçus seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction, dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand et espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 77104 Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, Série Théâtre, Musique, Cinéma,
TOME XXIII, P. 1—82, BUCAREST, 1986

PRINTED IN ROMANIA

—R—M.ISSN 0080—2638



I. P. Informația c. 2565

Lei 40